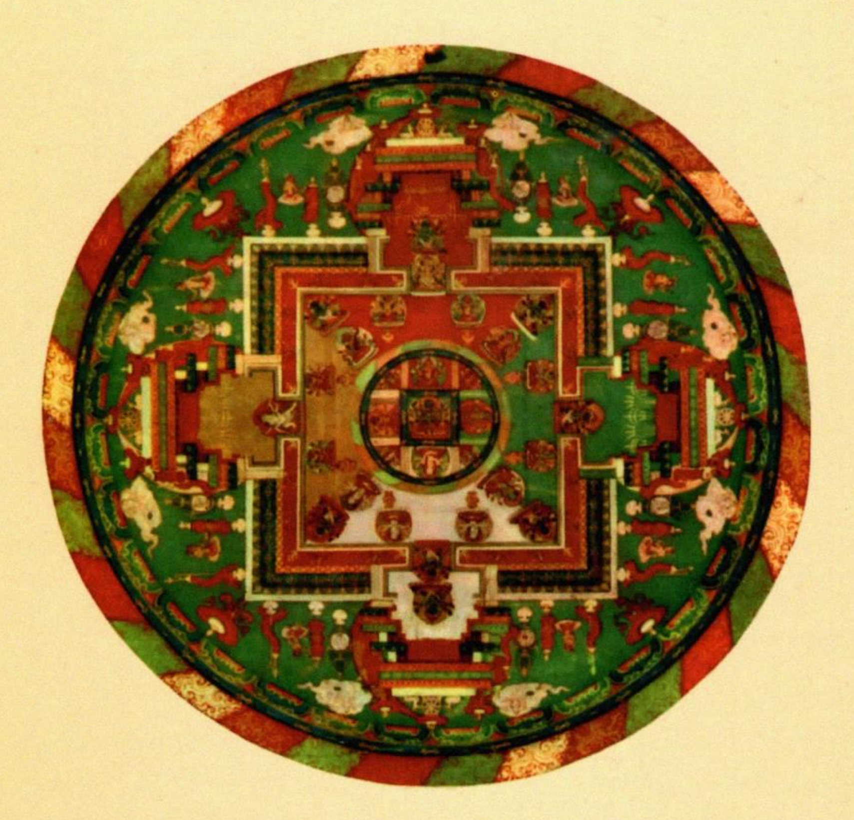
كارل غ. يونغ

الإنسان ورموزه

سيكولوجيا العقل الباطن



ترجمة: عبد الكريم ناصيف



الإنسان ورموزه

سيكولوجيا العقل الباطن

كارل غ. يونغ

الإنسان ورموزه

سيكولوجيا العقل الباطن



ترجمة: عبد الكريم ناصيف



CARL G. JUNG
MAN AND HIS SYMBOLS

كـارل غ . يونغ؛ الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن

ترجمة: عبد الكريم ناصيف

الطبعة الأولى2012

هاتف: 00963 112236468

فاكس: 00963112257677

ص . ب: 11418، دمشق. سوريا

www.attakwin.com
info@attakwin.com

مدخل

بقلم : جون فريمان

تعود نشأة هذا الكتاب، بالأصل، لظروف غير عادية إلى حد يكفي لأن تكون ذات أهمية، كما أن لها علاقة مباشرة بمحتوياته وبما يعمل على طرحه. لذلك دعوني أخبركم كيف كتب هذا الكتاب بالضبط.

ذات يوم من ربيع 1959، دعتني هيئة الإذاعة البريطانية لإجراء مقابلة لصالح التلفزيون البريطاني مع الدكتور كارل غوستاف يونغ، على أن تجري تلك المقابلة «في العمق». في ذلك الحين، لم أكن أعلم إلا القليل عن يونغ وأعماله، فمضيت في الحال أتعرف إليه في منزله الجميل الواقع على ضفة البحيرة في زيوريخ. وكانت تلك بداية الصداقة التي غدت تعني لي الشيء الكثير وأرجو أن تكون قد قدمت ليونغ بعض البهجة في السنوات الأخيرة من حياته. تلك المقابلة التلفزيونية ليس لها شأن أبعد سوى أنها عدت ناجحة وأن هذا الكتاب، نتيجة جملة غريبة من الظروف، هو الناتج ـ النهائي لذلك النجاح.

أحد الذين رأوا يونغ على الشاشة هو وولفغانغ فوجز، المدير المهيمن على كتب آلدوس. وقد كان هذا الرجل مهتماً اهتماماً شديداً بتطور علم النفس الحديث مذ كان طفلاً يعيش قريباً من فرويد في فيينا.

وبينما كان يشاهد يونغ وهو يتحدث عن حياته وأعماله وأفكاره، فكر فوجز فجأة بالخسارة الشديدة في أن يونغ لم ينشر أعماله ولم يعرفه الجمهور إذ كان ينظر إليه دائماً باعتباره أصعب من أن يفهمه القارئ العادي، في الوقت الذي كانت فيه الأعمال الأساسية لفرويد قد انتشرت وباتت معروفة جيداً بالنسبة إلى القراء المتعلمين في أرجاء العالم الغربي كله.

والواقع أن فوجز هو صانع هذا الكتاب «الإنسان ورموزه». فقد سألني، بعد أن أحس، من المقابلة التلفزيونية، أن هناك علاقة شخصية طيبة بيني وبين يونغ، فيما إذا كنت سأنضم إليه في محاولة لإقناع يونغ بأن يطبع بعض أهم أفكاره وأكثرها أساسية بلغة وحجم يمكن معهما أن تكون مفهومة بالنسبة إلى القارئ البالغ غير المختص ومثيرة لاهتمامه. فأسرعت للإمساك بالفكرة ثم انطلقت مرة ثانية إلى زيوريخ، وكلي تصميم على أن أقنع يونغ بأهمية عمل كهذا وقيمته. أصغى يونغ إلي وأنا أحدثه في حديقته مدة ساعتين تقريباً دون أن يقاطعني ـ بعدئذ قال كلا. وقد قالها بأرق طريقة ممكنة إنما بجزم بات، إذ لم يكن قد حاول في الماضي أن ينشر أعماله ولم يكن واثقاً من أنه يستطيع في الوقت الراهن أن يفعل ذلك بنجاح، فهو على أي حال، بات عجوزاً، متعباً نوعاً ما، وغير متحمس لأن يقطع على نفسه التزاماً كهذا قد يستغرق منه زمناً طويلاً وتساوره كثير من الشكوك بصدده.

وأصدقاء يونغ يتفقون معي في أن الرجل كان صاحب القرارات الأكثر إيجابية. فهو يتفحص المشكلة بروية وأناة لكن حين يعطي جوابه فإنه يكون جواباً نهائياً حاسماً عادة. لذلك عدت إلى لندن خائب الأمل إلى حد كبير لكنني مقتنع بأن رفض يونغ قد وضع نهاية للمسألة. ولعل ذلك هو الذي كان سيحدث لولا تدخل عاملين لم أتنبأ بتدخلهما حينذاك.

أولهما هو عناد فوجز الذي أصر على القيام بمحاولة أخرى قبل الإقرار بهزيمته. والثاني هو حادث ما يزال يدهشني كلما عدت بنظري إلى الوراء.

لقد عُدَّ البرنامج التلفزيوني ناجحاً، كما سبق وقلت. وقد حمل إلى يونغ عدداً كبيراً من الرسائل من مختلف أصناف الناس، معظمهم من الناس العاديين الذين لم يتلقوا تعليماً طبياً أو سيكولوجياً، بل أسرهم ذلك الحضور الطاغي لهذا الرجل العظيم وروح الدعابة التي يتميز بها وتواضعه الساحر، هو الذي أعطى لمحة سريعة عن وجهة نظره بالحياة والشخصية البشرية، على

نحو ربما كان مفيداً لهم. وقد سر يونغ بذلك كل السرور، ليس فقط لتلقيه الرسائل (فبريده كان كبيراً دائماً) بل لتلقيه رسائل من ناس ليسوا بالعادة على تماس معه.

في تلك الفترة رأى حلماً ذا أهمية كبيرة بالنسبة إليه (وعندما تقرأ هذا الكتاب ستدرك تماماً مقدار الأهمية التي يمكن أن تكون لحلم كهذا). فقد رأى انه، بدلاً من الجلوس في مكتبه والتحدث مع الأطباء والمحللين النفسانيين الكبار الذين اعتاد أن يستدعيهم إليه من مختلف أنحاء العالم، كان يقف في مكان عام مخاطباً حشداً كبيراً من الناس الذين كانوا ينصتون إليه بانتباه شديد وفهم لما يقوله....

وهكذا، حين عاود فوجز، بعد أسبوع أو اسبوعين، تجديد طلبه في أن يتولى يونغ وضع تصميم لكتاب جديد، ليس للدراسات الفلسفية أو السريرية بل للناس العاديين في كل مكان، سمح يونغ لنفسه بأن يقتنع بعد أن وضع شرطين: أولهما هو ألا يكون الكتاب عمل مؤلف واحد بل جهداً جماعياً يشترك فيه هو ومجموعة من أقرب أتباعه الذين كان يحاول من خلالهم أن يخلد طرقه في البحث وتعاليمه. أما الشرط الثاني فهو أن يعهد إلي بمهمة تنسيق العمل وحل المشكلات التي قد تنشأ بين المؤلفين والناشرين.

لكن خشية أن يبدو هذا المدخل وقد تجاوز حدود التواضع المعقول، دعوني أقل لكم للتو إنني كنت ممتناً لهذا الشرط الثاني - لكن إلى حين. إذ سرعان ما تبين لي أن السبب الذي دفعه لاختياري هو أنه بالأساس كان ينظر إلي بوصفي إنساناً ذا ذكاء معقول، إنما غير استثنائي ودون أدنى معرفة جدية بعلم النفس، لهذا السبب فقد كنت، بالنسبة إلى يونغ، القارئ العادي الموجه إليه هذا الكتاب، فما أفهمه سيفهمه كل من لديه اهتمام بعلم النفس، وما يصعب علي ربما سيصعب أو يكون مبهماً على البعض منهم. وعلى الرغم من أن هذا التقدير لدوري لم يطربني كثيراً، إلا أنني كنت أصر وبكثير

من التدقيق (كان يصل أحياناً حد تيئيس المؤلفين) على أن تكتب كل فقرة وأن تعاد كتابتها، إن لزم الأمر، بدرجة من الوضوح والمباشرة تمكنني من أن أقول بثقة تامة أن هذا الكتاب بمجمله مصمم وموجه للقارئ العادي وأن الموضوعات المعقدة التي يعالجها إنما يعالجها ببساطة نادرة ومشجعة.

بعد أخذ ورد، تم الاتفاق على أن يكون الموضوع العام لهذا الكتاب هو «الإنسان ورموزه» كما اختار يونغ نفسه أن يساعده في العمل: الدكتور ماري لويز فون فرانز من زيوريخ ولعلها أقرب الأصدقاء إلى قلبه وأكثرهم موثوقية على الصعيد المهني. الدكتور جوزيف هندرسون من سان فرانسيسكو وهو واحد من أبرز اليونغيين في أمريكا وأوثقهم، السيدة أنييلا يافي من زيوريخ وهي، بالإضافة إلى كونها محللة نفسية متمرسة، كانت أمينة السر الخاصة والموثوقة لدى يونغ وكذلك كاتبة سيرته الذاتية، وأخيراً الدكتور يولاند يعقوبي الذي يعد، بعد يونغ نفسه، الكاتب الأكثر خبرة ضمن حلقة زيوريخ اليونغية نفسها. ولقد تم اختيار هؤلاء الأربعة بسبب براعتهم وخبرتهم في المواضيع التي خصصت لهم من جهة ومن جهة أخرى، لأنهم كانوا جميعاً يحظون بثقة يونغ في أنهم قادرون على العمل بتجرد من الذات وبما يتوافق مع تعليماته بصفتهم أعضاء فريق واحد. أما مسؤولية يونغ الشخصية فقد كانت تتمثل في وضع مخطط لبنية الكتاب ككل وفي أن يشرف على عمل مساعديه ويوجهه وأن يقوم هو نفسه بكتابة الفصل الافتتاحي «مقاربة العقل الباطن».

لقد كرس يونغ السنة الأخيرة من حياته بكاملها تقريباً لهذا الكتاب، وحين وافته المنية في شهر حزيران من عام 1961، كان الجزء الخاص به مكتملاً، (والحقيقة أنه لم ينجزه إلا قبل إصابته بمرضه الأخير بحوالي عشرة أيام) كما كان قد وافق على فصول زملائه كلها وهي مسودة. بعد وفاته، تحملت الدكتورة فون فرانز المسؤولية الشاملة في إتمام الكتاب بما يتوافق مع

تعليمات يونغ الصريحة. لذلك فإن المادة الأساسية لهذا الكتاب ومخططه العام إنما وضعهما ـ وبالتفصيل ـ يونغ نفسه. والفصل الذي يحمل اسمه هو من عمله بالذات وليس من عمل أحد آخر (باستثناء بعض التوسعات التي كان لا بد منها لتحسين إمكانية فهمها من قبل القارئ العام). وقد كتبه يونغ، مصادفة، باللغة الإنكليزية أما بقية الفصول فقد كتبت من قبل كتابها المختلفين تحت إشراف يونغ وبتوجيهه. غير أن إعداد الكتاب بصورة نهائية للنشر تم، بعد وفاة يونغ، بفضل صبر الدكتورة فون فرانز وتفهمها وروحها السمحة التي جعلتني أنا والناشرين نشعر بأننا مدينون بالكثير لها.

أخيراً نلقي نظرة على محتويات الكتاب نفسه:

لقد صبغ تفكير يونغ عالم علم النفس الحديث أكثر مما يدركه أولئك، غير المطلعين، فكثير من المصطلحات المألوفة اليوم، مثل «انطوائي»، «انبساطي»، و «نموذج أصلي» هي كلها مفاهيم يونغية ـ استعارها الآخرون وأساؤوا استخدامها في بعض الأحيان. غير أن ما قدمه من مساهمة كبيرة لفهم السيكولوجيا البشرية إنما هو مفهومه المتعلق باللاشعور ـ ليس فقط (كما هي الحال بالنسبة إلى «اللا شعور» عند فرويد) باعتباره مكمن الرغبات المكبوتة بل باعتباره العالم الذي لا يقل أهمية وحيوية، كجزء من حياة الفرد، عن عالم الأنا العاقل «المفكر»، وباعتباره العالم الأوسع والأغنى بلا حدود. أما لغة اللا شعور و «ناسه» فهي الرموز بينما وسيلة الاتصال هي الأحلام.

لهذا السبب فإن التمعن بالإنسان ورموزه إنما هو، بالحقيقة، تمعن بعلاقة الإنسان باللاشعور لديه وتفحص لها. وبما أن اللا شعور، حسب رأي يونغ، هو المرشد الكبير والصديق والناصح المستشار للوعي عند الإنسان فإن هذا الكتاب ذو صلة وثيقة ومباشرة تماماً بدراسة الكائنات الإنسانية ومشكلاتها الروحية. إننا نعرف اللا شعور ونتواصل معه (خدمة ذات

اتجاهين) بصورة أساسية عـن طريـق الأحـلام، وسـوف تجـد في ثنايـا هـذا الكتاب كلها (وعلى الأخص في فصل يونغ) توكيداً ملحوظاً تماماً على أهمية الحلم في حياة الفرد.

ولعله من غير اللائق بي أن أحاول تفسير عمل يونغ للقـراء الـذين قـد يكون الكثيرون منهم مؤهلين أكثر مني لفهمه. إذ عليك أن تتذكر أيها القـارئ أن دوري كان يقتصر على أن أعمل كنوع من «مصفاة قابلية الفهم» وليس هو بدور المفسر على الإطلاق. مع ذلك سأغامر وأعرض نقطتين عـامتين يخيـل إلي أنهما هامتان وأنني قد أكون مفيداً في عرضهما على الآخرين ممن ليـسوا خبراء في هذا المجال، النقطة الأولى تتعلق بالأحلام. فـالحلم، بالنـسبة إلى اليونغيين، ليس نوعاً من البرقية السرية المعياريـة الـتي يمكـن فـك رموزهـا بواسطة ملحق يتضمن معاني الرموز، بل هو تعبير شخصي هام ومتكامل عن اللاشعور لدى الفرد. وهو «حقيقي» تماماً مثل أية ظاهرة أخرى تتعلق بالفرد. فاللاشعور الفردي عند الحالم يتواصل مع صاحبه وحده ويختار الرمـوز بمـا يخدم غرضه الذي يكون له معنى با لنسبة إلى الحـالم ولـيس بالنسبة إلى أي امرئ آخر. لهذا السبب فإن تفسير الأحلام، سواء من قبل المحلل أم من قبل الحالم نفسه، هو، في نظر عالم النفس اليونغي، مسألة فردية وشخصية تماماً (وأحياناً قضية تجريبية ومتطاولة الزمن أيـضاً) لا يمكـن أن نطبـق عليهـا أيـة قاعدة مطلقة.

عكس هذا هو أن الرسائل التي يبعثها اللا شعور هي ذات أهمية كـبرى للحالم ـ وهي بالطبع كذلك، نظراً لأن اللاشعور يشكل نصف كيانـه الكلـي كحد أدنى ـ وغالباً ما تقدم له النصح أو الإرشاد الذي لا يمكنه الحصول عليه من أي مصدر آخر. لذلكن عندما ذكرت حلم يونغ المتعلـق بمخاطبـة حـشد كبير من الناس، لم أذكره كجزء من عملية سحر أو كشيء يدل على أن يونـغ كان غارقاً في شؤون العرافة والتكهن بالمستقبل بـل رويـت بأبـسط عبـارات

الخبرة اليومية كيف قدم اللا شعور «النصح» ليونغ كي يعيد النظر بقرار غير سليم كان قد اتخذه الجزء الواعي من عقله.

الآن نرى أنه ينجم عن ذلك أن رؤية الأحلام ليست المسألة التي ينظر إليها اليونغيون المعدون ـ جيداً بوصفها مسألة حظ ومصادفة هكذا ببساطة، بل العكس هو الصحيح فالقدرة على تحقيق التواصل مع اللا شعور هي جزء من الإنسان ككل واليونغيون يعلمون أنفسهم (وليس باستطاعتي أن أفكر بمصطلح أفضل) كيف يستقبلون الأحلام. لذلك، حين واجه يونغ نفسه بالقرار الحاسم: هل يكتب هذا الكتاب أم لا؟ كان قادراً على الرجوع إلى مصادرا لوعي واللا وعي لديه كي يحزم أمره ويتخذ قراراً. هذا وإنك لتجد في طيات هذا الكتاب أن الباحثين يعاملون الحلم معاملتهم لرسالة مباشرة، شخصية وذات معنى، موجهة إلى الحالم ـ وهي الرسالة التي تستخدم رموزاً عامة بالنسبة إلى الجنس البشري لكنها تستخدم هذه الرموز كل مرة بطريقة متفردة تماماً بحيث لا يمكن تفسيرها إلا بواسطة «مفتاح» فردي كلياً.

النقطة الثانية التي أود أن أذكرها تتعلق بسمة خاصة هي الطريقة الجدلية التي يتبعها جميع الباحثين في هذا الكتاب ـ وربما جميع اليونغيين. فأولئك الذين قصروا أنفسهم على العيش كلياً في عالم الوعي والذين يرفضون التواصل مع اللا شعور يلزمون أنفسهم بقوانين الحياة الواعية الصورية. إنهم، بمنطق المعادلات الجبرية الذي لا يعرف الزلل (إنما بغير معنى أغلب الأحيان) يجادلون انطلاقاً من مقدمات يفترض أنها توصل إلى نتائج لا جدال فيها. أما يونغ وزملاؤه فيخيل إلي أنهم (سواء عرفوا ذلك أم لم يعرفوه) يرفضون محدودية هذه الطريقة في الجدال. ليس معنى ذلك أنهم يتجاهلون المنطق بل يبدون طوال الوقت وكأنهم يجادلون اللا وعي مثلما يجادلون الوعي. وطريقتهم الجدلية هذه هي نفسها رمزية وغير مباشرة في الغالب. إنهم لا يقنعون المرء بتركيز ضوء القياس المنطقي عليه تركيزاً شديداً، بل

بالمداورة، بالتكرار، بتقديم نظرة متعددة الجوانب للموضوع نفسه على أن تكون في كل مرة من زاوية جديدة ـ إلى أن يجد القارئ نفسه فجأة وهو يتلقى، دون أن يعلم كيف، الحقيقة الأشمل ويستوعبها.

إن مناقشات يونغ (وكذلك زملائه) تدور على شكل حلزون متصاعد حول الموضوع مثل طائر يحلق حول شجرة. في البداية يكون قرب الأرض ولا يرى إلا اختلاط الأوراق والأغصان بعضها بالبعض الآخر. ثم بالتدريج يحلق أعلى فأعلى، فتشكل جوانب الشجرة المتكررة ـ العودة كلاً كاملاً وثيق العلاقة بمحيطه. قد يجد بعض القراء هذه الطريقة «الحلزونية المتصاعدة» في النقاش غامضة بل ومربكة لبضع صفحات فقط ـ وليس أكثر على ما أعتقد، إذ سرعان ما سوف يجد القارئ أن البحث يحمله معه في رحلة مقنعة تستغرق اهتمامه كل الاستغراق.

تتكلم الأقسام المختلفة من هذا الكتاب عن نفسها ولا تحتاج مني إلا لبعض التقديم. ففصل يونغ يقدم القارئ إلى عالم اللا شعور والعقل الباطن، إلى النماذج الأصلية والرموز التي تشكل لغتها وإلى الأحلام التي تبعث رسائلها معها. في الفصل التالي يوضح الدكتور هندرسون ظهور الأنماط النموذجية الأصلية المتعددة في الأساطير القديمة والحكايا الشعبية والطقوس البدائية. أما الدكتورة فون فرانز فتصف، في فصلها المعنون بعنوان «عملية التفرد»، العملية التي يتعلم بواسطتها الوعي واللا وعي عند الفرد كيف يعرف واحدهما الآخر وكيف يحترمه ويتكيف معه. أي بمعنى آخر، لا يحوي هذا الفصل عقدة الكتاب كله وحسب بل ربما يحوي جوهر فلسفة يونغ في الحياة: أي أن الإنسان يصبح كلاً، متكاملاً، هادئاً، مثمراً، وسعيداً عندما تكتمل عملية التفرد (وعندها فقط)، أي عندما يتعلم الوعي واللا وعي لدى الإنسان كيف يعيشان بسلام وكيف يكمل واحدهما الآخر. أما السيدة يافي فإنها مهتمة، شأنها شأن الدكتور هندرسون، بأن تبين، ضمن النسيج

المألوف للوعي، اهتمام الإنسان المتكرر ـ ذلك الاهتمام الذي يصل حد الهاجس ـ برموز العقل الباطن. فهي بالنسبة إليه ذات دلالة عميقة وجاذبية داخلية داعمة ومغذية تقريباً ـ سواء وردت في الأساطير أم في الحكايا الشعبية التي يحللها هندرسون أم في الفنون البصرية التي، كما توضح السيدة يافي، ترضينا وتبهجنا بمناشدتها المستمرة للاشعور.

ختاماً لا بد لي من أقول كلمة سريعة عن فصل الدكتور يعقوبي الذي يختلف بشكل من الأشكال عن بقية الكتاب. إنه بالحقيقة قصة حالة مختصرة من حالات التحليل الناجحة والمثيرة للاهتمام. قيمة فصل كهذا في كتاب مثل هذا الكتاب جلية ولا ريب، مع ذلك أرى لزاماً على أن أوجه هنا تحذيراً ذا شقين: أولهما هو أنه، وكما قالت الدكتورة فون فرانز، ليس ثمة ما يدعى بتحليل يونغي نموذجي، ولا يمكن أن يكون هنالك شيء كهذا، نظراً لأن كل حلم هو رسالة فردية خاصة وما من حلمين يستخدمان رموز اللا شعور بالطريقة ذاتها. لذلك فإن كل تحليل يونغي هو تحليل فريد من نوعه ـ وأنه لأمر مضلل أن ننظر إلى هذا التحليل المأخوذ من ملفات الدكتور يعقوبي (أو إلى أي تحليل موجود هنا) باعتباره «ممثلاً» للتحاليل أو «نموذجاً» فكل ما ما يمكن للمرء أن يقوله عن حالة هنري وأحلامه المثيرة أحياناً هي أنها تشكل مثالاً حقيقياً على الطريقة التي يمكن أن يطبق بها الأسلوب اليونغي على حالة بعينها. ثانياً: إن سرد القصة الكاملة لحالة غير معقدة نسبياً قد يستغرق كتاباً بكامله. لذلك كان لا بد من أن تتعرض قصة تحليل هنري لبعض الضغط. فالإشارات، مثلاً، إلى كتاب «الآي تشينج» كانت غامضة نوعاً ما وقد اتخذت نكهة غير طبيعية (وغير مرضية بالنسبة إلي) هي نكهة السحر لا لشيء إلا لأنها قدمت مبتسرة. مع ذلك فقد استخلصنا ـ وأنا واثق من أن القارئ سيوافقني ـ أن وضوح تحليل هنري مع التحذيرات المقدمة في حينها، هذا إن لم نقل شيئاً عن الاهتمامات البشرية التي يثيرها، يغني هذا الكتاب إلى حد كبير.

لقد بدأت بوصف الكيفية التي توصل بها يونغ لكتابة «الإنسان ورموزه». وسأنتهي بتذكير القارئ كم هو هام هذا الكتاب - وربما فريد. فكارل غوستاف يونغ هو واحد من الأطباء العظام على مدى الزمان كله وواحد من كبار المفكرين في هذا القرن. هدفه دائماً يتجسد في تقديم العون والمساعدة للرجال والنساء كي يعرفوا أنفسهم، بحيث يمكنهم، عن طريق معرفة - الذات والاستخدام الفكري - للذات، أن يعيشوا حياة مليئة غنية وسعيدة. وفي نهاية حياته ذاتها، تلك التي كانت مليئة، غنية، سعيدة أكثر من حياة أي إنسان واجهته، قرر أن يستنفد كل ما بقي لديه من طاقة كي يوجه رسالته إلى جمهور أوسع دائرة من أي جمهور حاول الوصول إليه من قبل. وقد انتهت مهمته وحياته في الشهر نفسه، وهذا الكتاب هو الإرث الذي خلفه لجمهور القراء العريض.

* * *

الجزء الأول

مقاربة العقل الباطن

كارل غ. يونغ



ثلاثة من أصحاب الأناجيل الأربعة (في نقش موجود في كاتدرائية شارتر) يظهرون بصورة مجازية: الأسد يمثل مرقص، الثور يمثل لوقا، العقاب يمثل يوحنا.

أهمية الأحلام:

يستخدم الإنسان الكلمة المنطوقة أو المكتوبة كي يعبر عن معنى يود نقله. إن لغته ملأى بالرموز، لكنه غالباً ما يستخدم أيضاً الإشارات أو الصور التي لا تكون وصفية تماماً، بل بعضها مجرد اختصارات أو تجمعات من حروف أولية مثل «UN» «UNICEF» «UNESCO» (الأمم المتحدة، صندوق رعاية الطفولة التابع للأمم المتحدة، منظمة التربية والثقافة التابعة للأمم المتحدة) وبعضها الآخر علامات تجارية مألوفة أو أسماء عقاقير مرخص بها أو شارات أو شعارات. وعلى الرغم من أن هذه كلها ليس لها معنى بذاتها إلا أنها تكتسب معنى مميزاً من خلال الاستخدام العام أو النية المقصودة. أشياء كهذه ليست رموزاً بل هي إشارات ولا تفعل أكثر من أنها تحدد الأشياء التي ترتبط بها.

أما ما ندعوه رمزاً فهو المصطلح أو الاسم أو حتى الصورة التي قد تكون مألوفة في حياتنا اليومية إلا أنها تحملِ مضامين خاصة إضافة إلى معناها المألوف والواضح. إنها تتضمن شيئاً غامضاً، مجهولاً أو خفياً بالنسبة إلينا. فكثير من النصب التذكارية الكريتية، مثلاً، يحمل إشارة القدوم المزدوج. والقدوم أداة نعرفها لكننا لا نعرف مدلولاتها الرمزية. مثال آخر، لنأخذ حالة الهندي الذي أخبر أصدقاءه في الوطن، بعد أن قام بزيارة لإنكلترا، بأن الإنكليز يعبدون الحيوانات، لا لشيء إلا لأنه رأى صور عقبان وأسود وثيران في الكنائس القديمة. ذلك الهندي لم يكن يعلم (مثله مثل كثير من المسيحيين) أن هذه الحيوانات رموز لأصحاب الأناجيل وأن تلك الرموز مستمدة من رؤيا حزقيال وأن هذه، بدورها، جاءت على مثال إله الشمس المصري حور وأبنائه الأربعة. بل الأكثر من ذلك أن هناك أشياء، مثل العجلة والصليب، معروفة في أرجاء العالم كله، مع ذلك تكون ذات دلالة رمزية في بعض الظروف، رغم أن ما ترمز إليه بالضبط أمر ما يزال موضع تخمين وجدال.

لهذا السبب، تكون الكلمة أو الصورة رمزية حين تدل على ما هو أكثر من معناها الواضح والمباشر، ويكون لها جانب «باطني» أوسع من أن يحدد بدقة أو يفسر تفسيراً تاماً، أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه تماماً. ومع اكتشاف العقل للرمز، يجد نفسه منقاداً إلى أفكار تقع ما وراء قبضة المنطق. فصورة العجلة قد تقود أفكارنا إلى مفهوم الشمس «المقدسة» لكن عند هذه النقطة يتوجب على العقل أن يعترف بعجزه، فالإنسان عاجز عن تحديد «القداسة». وحين ندعو شيئاً بأنه «مقدس» فإننا بمحدوديتنا الثقافية كلها، لا نفعل سوى أننا نعطيه اسماً، وذلك الاسم قد يكون بالأساس قائماً على عقيدة إنما ليس على دليل حقيقي.

ونظراً لأن هناك أموراً لا عد لها ولا حصر خارج نطاق الفهم البشري، فإننا نستخدم باستمرار مصطلحات رمزية تمثل المفاهيم التي لا نستطيع

تحديدها أو فهمها تماماً. وهذا أحد الأسباب التي تفسر لماذا تلجأ الأديان كلها لاستخدام اللغة أو الصور الرمزية. بيد أن هذا الاستخدام الواعي للرموز هو جانب واحد فقط من جوانب كثيرة لحقيقة سيكولوجية ذات أهمية بالغة هي أن الإنسان يصنع رموزه أيضاً باللا شعور وبصورة عفوية، على شكل أحلام.

هذه النقطة ليس من السهل إدراكها تماماً، إنما علينا أن ندركها إن كان ينبغي أن نعلم المزيد من الأساليب التي يعمل بها عقل الإنسان. فالإنسان، كما نعلم إذا ما أمعنا التفكير برهة من الزمن، لا يدرك أي شيء إدراكاً تاماً أو يفهمه فهماً كاملاً. إن باستطاعته أن يسمع، أن يرى، أن يلمس، أن يذوق الطعم، لكن المقدار الذي يسمعه أو يراه أو يلمسه أو يذوقه إنما يعتمد على عدد ونوعية حواسه، الأمر الذي يحد من إدراكه للعالم المحيط به. إنه، باستخدامه الأدوات العلمية، يستطيع أن يعوض، جزئياً، نقص حواسه. مثال على ذلك، باستطاعة الإنسان أن يوسع نطاق رؤيته باستخدامه المنظار أو نطاق سمعه باستخدام مكبرات الصوت الكهربائية، إنما ليس باستطاعة أشد الأجهزة تطوراً أن تفعل سوى إدخال الأشياء البعيدة أو الصغيرة ضمن مدى بصره أو جعل الأصوات الضعيفة مسموعة أكثر. لكن، أياً كانت الأدوات التي يستخدمها، فإنه يصل، في نقطة من النقاط إلى حدود أكيدة لا يستطيع العقل الواعي بمعارفه كلها أن يتجاوزها.

علاوة على ذلك، نرى أن هناك جوانب من اللا وعي في معرفتنا وإدراكنا للواقع. أولها هو أن حواسنا عندما تقوم بأي رد فعل على الظواهر والمشاهد والأصوات الحقيقية، فإنها تنقلها بشكل من الأشكال من دنيا الواقع إلى دنيا العقل. وفي دنيا العقل هذه تصبح تلك الظواهر والمشاهد والأصوات وقائع نفسية، طبيعتها الحقيقية ما تزال مجهولة (نظراً لأن النفس تجهل المادة التي تتشكل منها). لهذا السبب تتضمن كل خبرة عدداً غير محدود من العوامل المجهولة وذلك بغض النظر عن أن كل ما هو مادي

ملموس مجهول دائماً في بعض جوانبه، نظراً لأننا مانزال عاجزين عن معرفة الطبيعة الحقيقية للمادة ذاتها.

إذن، ثمة بعض الوقائع التي لا نلاحظها بعقلنا الواعي، أي بعبارات أخرى تظل دون عتبة الوعي. إنها تحدث، لكننا نتمثلها على نحو لا شعوري، أي بغير عقلنا الواعي. ويمكننا أن نصبح واعين لأحداث كهذه في لحظة الحدث فقط أو من خلال عملية التفكير العميق الذي يؤدي إلى إدراك لاحق بأنها لابد وأن تكون قد حدثت، وعلى الرغم من أننا قد نتجاهل بالأصل أهميتها العاطفية والحيوية إلا أنها تنبثق من اللا شعور كنوع من الأفكار اللاحقة.

إنها قد تظهر، مثلاً، على شكل حلم، وكقاعدة عامة، فإن الجانب اللا شعوري لأية واقعة يتكشف لنا في الأحلام، وهناك لا يظهر على شكل تفكير عقلاني بل على شكل صورة رمزية. وللحقيقة والتاريخ، فإن دراسة الأحلام هي التي مكنت علماء النفس من تقصي الجانب اللاشعوري من الأحداث النفسية الظاهرة في ساحة الوعي.

وبناء على دليل كهذا يفترض علماء النفس وجود العقل الباطن ـ رغم أن الكثير من علماء النفس والفلاسفة ينكرون وجوده ـ إنهم يناقشون مناقشة الغر الساذج أن افتراضاً كهذا يدل على وجود «شخصين» أو (بعبارة عامة) شخصيتين ضمن الفرد ذاته. والحقيقة أن هذا بالضبط ما يعنيه ذلك الافتراض وعلى نحو صحيح تماماً. فإحدى اللعنات التي يعاني منها الإنسان الحديث هي أن كثيراً من الناس يعانون من هذا الانقسام في الشخصية. هذا الانقسام ليس عرضاً مرضياً على الإطلاق بل هو حقيقة عادية يمكننا ملاحظتها في أي زمان ومكان إذ ليس المصاب بالعصاب وحده من لا تعرف يده اليمنى ما تفعله اليسرى، بل إن هذه الحالة هي عرض من أعراض العقل الباطني العام الذي ورثه الجنس البشري كله بصورة مشتركة لا ينكرها أحد.



ثلاثة من أبناء الإله المصري حور (1250 قبل الميلاد) على هيئة حيوانات. والحيوانات، بمجموعاتها الرباعية، هي رموز دينية عالمية.

لقد طور الإنسان الوعي عنده ببطء ودأب، ومن خلال عملية استغرقت عصوراً من الزمان كي يبلغ حالة التحضر (التي وضع لها تاريخ اعتباطي هو اختراع الكتابة في حوالي 4000 ق.م) على أن هذا التطور لم يكتمل، نظراً لأن مناطق كبيرة من عقل الإنسان ما تزال غارقة في الظلمة، وما ندعوه بـ «النفس» لا يتطابق البتة مع وعينا ومحتوياته، وليس هو نسخة طبق الأصل عنه.

إن من ينكر وجود العقل الباطن يفترض، بالحقيقة، أن معرفتنا الراهنة للنفس هي معرفة كاملة. ومن الجلي أن مثل هذا الاعتقاد زائف زيف الزعم القائل بأننا نعرف كل ما ينبغي معرفته عن الكون والطبيعة.. فنفسنا جزء من الطبيعة وغموضها لا حدود له. لهذا لا يمكننا أن نحدد الطبيعة أو النفس تحديداً دقيقاً، بل يمكننا فقط أن نقول ما نعتقد به عن واحدتهما وأن نصف، بالقدر الذي نستطيع، الكيفية التي تعمل بها كل منهما. من هنا، وبمعزل تام عن الأدلة التي تراكمت نتيجة البحث الطبي، توجد أسس قوية يمكن للمنطق، بناء عليها، أن يرفض أقوالاً مثل: «ليس هناك عقل باطن». فأولئك الذين يقولون أشياء كهذه لا يعبرون إلا عن نزعة بالية هي «كره الجديد» ـ أو الخوف من الجديد والمجهول.

ثمة، بالطبع، أسباب تاريخية لهذه المقاومة للفكرة القائلة إن هناك جزءاً مجهولاً من النفس البشرية. فالوعي هو أحد المكتسبات الحديثة جداً التي حصل

عليها الإنسان من الطبيعة وهو ما يزال في الطور «التجريبي». إنه هش، تهدده أخطار محددة ومن السهل إلحاق الأذى به. وكما لاحظ علماء الأنتروبولوجيا (الدارسات البشرية) فإن أحد الاضطرابات الذهنية الأكثر انتشاراً بين البدائيين هو ذاك الذي ندعوه بـ «فقدان الروح» ـ وذلك يعني، كما يدل عليه الاسم، تمزقاً ملحوظاً في الوعي (أو على نحو أكثر دقة، انفصاماً).

فأناس كهؤلاء، يختلف مستوى تطور وعيهم عن وعينا، لا ينظرون إلى «الروح» والنفس على أنها وحدة واحدة، بل إن الكثير من البدائيين يزعمون أن للإنسان «روح غابة» إضافة إلى روحه وأن روح الغابة هذه تتجسد على شكل حيوان بري أو شجرة يكون للإنسان معها نوع من التماثل النفسي. وهذا هو ما دعاه عالم الأعراق البشرية الفرنسي المتميز لوسيان ليفي برول بـ «المشاركة الروحية». وعلى الرغم من أنه تراجع فيما بعد عن هذا المصطلح بضغط من النقد المضاد إلا أنني أعتقد أن نقاده كانوا مخطئين. فالحقيقة السيكولوجية المعروفة تماماً هي أنه يمكن أن يكون للفرد مثل هذا التماثل اللا شعوري مع شخص آخر أو شيء آخر.



«الانفصام» يعني انشطاراً في النفس بسبب العصاب وهناك مثال شهير من عالم القصص على هذه الحالة، ألا وهو الدكتور جيكل والمستر هايد (1886) للكاتب الأسكوتلندي ر. ل. ستيفنسون. في القصة يتخذ «انشطار» جيكل شكل تغير جسدي أكثر مما هو تغير نفسي داخلي (كما يحدث في الواقع). في الصورة أعلاه (وهي من فيلم مبني على القصة إخراج عام 1932) نرى المستر هايد وهو «النصف الآخر» لجيكل.

هذا التماثل أو التطابق يتخذ عدداً مختلفاً من الأشكال بين البدائيين. فإذا ما كانت «روح الغابة» هي روح حيوان، ينظر إلى الحيوان نفسه باعتباره نوعاً من أنواعِ الأخ للإنسان، وهكذا يعتقدون أن الإنسان الذي يكون أخوه تمساحاً، مثلاً، سيكون في أمان حين يسبح في نهر مليء بالتماسيح. وإذا ما كانت «روح الغابة» شجرة، فإنهم يعتقدون أن للشجرة نوعاً من السلطة الأبوية على الشخص المعني. وفي كلتا الحالتين، يفسر كل أذى يلحق بروح الغابة على أنه أذى للإنسان صاحب العلاقة.

كذلك تعتقد بعض القبائل أن للإنسان عدداً من الأرواح، هذا الاعتقاد يعبر عن شعور بعض الأفراد البدائيين بأن كلاً منهم يتكون من عدة وحدات مترابطة إنما متميزة. الأمر الذي يعني أن نفس الإنسان أبعد ما تكون عن بلوغ التركيب السليم، بل هي على العكس مهددة بالتفتت وبأهون السبل لدى أي اندفاع لعواطف وانفعالات لا ضابط لها.

وعلى الرغم من أن هذا الوضع مألوف لدينا من دراسات الأنتروبولوجيين، إلا أنه ليس معدوم الصلة بحضارتنا المتقدمة كما قد يبدو. فنحن أيضاً يمكن أن نعاني من الانفصام ونفقد ذاتنا. كما يمكن أن تسيطر علينا حالات نفسية أخرى تتبدل فيها أمزجتنا أو تصبح غير معقولة وغير قادرة على تذكر الحقائق الهامة المتعلقة بنا أو بالآخرين إلى درجة يتساءل معها الناس: «أي شيطان حل به؟» إننا نتكلم عن قدرتنا على «ضبط أنفسنا» لكن ضبط النفس فضيلة نادرة ومعتبرة. وقد نظن أننا ضبطنا أنفسنا وسيطرنا عليها، لكن رغم ذلك، يمكن لأحد الأصدقاء أن يقول لنا، بسهولة، أشياء عن أنفسنا لا نعرفها البتة.

ومما لا شك فيه، حتى فيما ندعوه بالمستوى الرفيع للحضارة، أن العقل الواعي لدى الإنسان لم يصل إلى درجة معقولة من الاستمرارية المتصلة. فهو ما يزال ضعيفاً وعرضة للتفتت. والواقع أن قدرة المرء على عزل جزء من عقله هي ميزة بالغة الأهمية. إنها تتيح له إمكانية التركيز على

شيء بعينه في وقت بعينه، مع استبعاد كل شيء آخر قد يلفت انتباهه. لكن، ثمة اختلاف شديد بين قرار يتخذه المرء وهو بكامل وعيه كي يشطر جزءاً من نفسه ويكبته مؤقتاً وبين الحالة التي يحدث فيها هـذا الأمـر تلقائيـاً، أي دون معرفة المرء أو موافقتـه، بـل حـتى ضـد رغبتـه. الحالـة الأولى هـي إنجـاز حضاري، أما الأخيرة فهي حالة بدائية مـن «فقـدان الـروح» بـل إنهـا سـبب مرضي يؤدي للإصابة بعصاب.

إذن، حتى في وقتنا الحاضر ما تزال وحدة الوعي مـسألة فيهـا شـك، فهي بسهولة يمكن أن تتمزق أيضاً. كما أن قدرة المرء علـى ضـبط انفعالاتـه وعواطفه، تلك القدرة الـتي يمكـن أن تكـون مرغوبـة كـثيراً مـن قبـل أحـد الأشخاص قد تكون إنجازاً مشكوكاً فيه من قبل شخص آخـر، إذ إنـه يحـرم التواصل الاجتماعي من تنوعه وتلونه ودفئه.

انطلاقاً من هذه الخلفية، علينا أن نعيد النظـر بأهميـة الأحـلام ـ تلـك الأضغاث الزئبقية، المراوغة، الغامضة، التي ليس فيها شيء من الـيقين ولا يعتمد عليها. بيد أنني أود، كي أشرح وجهة نظري، أن أصف الكيفيـة الـتي تطورت بها وجهة النظر تلك على مدى السنين، والكيفية التي انتهيت بها لأن أستنتج أن الأحلام هي المصدر الأكثر وفرة والأسهل منالاً عموماً مـن أجـل البحث في القدرة على الترميز عند الإنسان.

لا شك أن سيغموند فرويد هو الرائد الأول الـذي حـاول أن يكتـشف تجريبياً ساحة اللا شعور الكامنة خلف الـشعور. ولقـد انطلـق في عملـه مـن افتراض عام يقول إن الأحلام ليست مسألة مصادفة بل إنها مترابطة مع أفكـار ومشكلات العقل الواعي. هذا الافتراض لم يكـن اعتباطيـاً البتـة، بـل يقـوم بالأساس على النتيجة التي توصل إليهـا أخـصائيون عـصبيون بـارزون (بيـار جانيه، مثلاً) وهي أن أعراض العـصاب ذات صـلة وثيقـة بـبعض التجـارب المخزونة في ساحة الوعي بل إنها تبدو وكأنهـا منـاطق منـشطرة عـن العقـل الواعي، مناطق يمكن، في وقت آخر وظروف مختلفة، أن تكون واعية.

لقد أدرك فرويد وجوزيف بروير، منذ أواخر القرن الماضي، أن أعراض العصاب ـ كالهستيريا، بعض أنواع الألم، والسلوك الشاذ ـ هي، بالحقيقة، ذات معنى على الصعيد الرمزي. إنها إحدى الطرق التي يعبر بها العقل الباطن عن نفسه، تماماً كما يمكن أن يفعل ذلك في الأحلام، وهي رمزية أيضاً. فالمريض الذي يواجهه موقف غير محتمل، مثلاً، قد يظهر عنده التشنج في أي وقت يحاول فيه أن يبلع شيئاً: أي أنه «لا يستطيع بلع الموقف». وفي ظروف مشابهة من الضغط النفسي، قد يصاب مريض آخر بهجمة ربو: أي أنه «لا يستطيع أن يتنفس في الجو المحيط به» بينما قد يصاب ثالث بشلل معين في الساقين: فهو لا يستطيع المشي، أي «أنه لا يستطيع التحمل أكثر»، أما الرابع فقد يتقيأ حين يأكل، أي أنه «لا يستطيع أن يهضم» حقيقة مزعجة ما. وبوسعي أن أسرد أمثلة كثيرة من هذا النوع، إلا أن ردود الأفعال الجسدية التي هي من هذا النوع ليست إلا شكلاً واحداً من أشكال كثيرة يمكن أن تظهر فيها المشكلات التي تزعجنا في أعماق اللا شعور، تلك المشكلات التي تظهر أكثر ما تظهر في أحلامنا.

إن أي عالم نفس يستمع لعدد من الناس، وهم يروون أحلامهم، ليعلم أن رموز الأحلام هي أكثر تنوعاً بكثير من الأعراض الجسدية لمرض العصاب. فهي غالباً، ما تتكون من خيالات محكمة الاتقان مبهرجة الصور. لكن إذا ما استخدم المحلل النفساني الذي تواجهه مادة الحلم هذه، أسلوب فرويد الأصلي القائم على «التداعي الحر» فسوف يجد أن بالإمكان إرجاع الأحلام في نهاية المطاف إلى أنماط أساسية معينة. هذا الأسلوب لعب دوراً هاماً في تطوير التحليل النفساني إذ إنه مكن فرويد من استخدام الأحلام كنقطة انطلاق يمكن منها استكشاف المشكلة الكامنة في العقل الباطن للمريض.

ولقد أبدى فرويد الملاحظة البسيطة إنما الثاقبة النظر وهي أنه إذا ما لقي الحالم التشجيع على متابعة كلامه عن صور حلمه وعن الأفكار التي

تستثيرها هذه الصور في عقله، فإنه سيطلق العنان لنفسه ومن ثم يكشف خلفية علته الكامنة في عقله الباطن، وذلك في ما يقوله وفي ما يمتنع عن قوله عامداً متعمداً على حد سواء. فأفكاره قد تبدو غير معقولة وعديمة الصلة، لكن يصبح من السهل نسبياً بعد حين أن نعلم ما هو الشيء الذي يحاول تجنبه، وما هي الفكرة أو التجربة المزعجة التي يحاول كبتها. فكل ما يقوله، مهما حاول تمويهه، إنما يشير إلى مأزقه في الصميم. والطبيب يرى من الجانب الأسوأ للحياة أموراً كثيرة إلى درجة قلما يكون معها بعيداً عن الحقيقة حين يفسر التلميحات التي تظهر لدى مريضه على أنها علائم تدل على قلق وجداني. ولسوء الحظ، فإن ما يكتشفه أخيراً يثبت صحة توقعاته. لهذا السبب لم يستطع أحد حتى الآن أن يقول شيئاً ضد نظرية فرويد في أن الكبت وتحقيق الرغبات هي أسباب واضحة لرمزية الأحلام.



اختبار «نقطة الحبر» الذي صممه عالم التحليل النفسي السويسري هرمان رورشاخ. شكل النقطة يمكن أن يعمل كمحرض للتداعي الحر، والحقيقة يمكن لأي شكل حر غير نظامي تقريباً أن يطلق عملية التداعي من عقالها. لقد كتب ليوناردو دافنيتشي في دفتر ملاحظاته «ليس صعباً عليك أن تتوقف من حين إلى آخر وتتأمل بقعاً على الجدار أو ذرات رماد أو موقد، أو غيوماً أو طيناً أو ما شابه من أشياء وأن تجد فيها أفكاراً عجيبة حقاً».

لقد علق فرويد أهمية خاصة على الأحلام باعتبارها نقطة انطلاق لعملية «التداعي الحر». لكنه بعد حين من الزمن بدا يشعر أن هـذا استخدام نـاقص ومضلل للخيالات الغنية التي يقدمها العقل الباطن أثناء النـوم. وقـد بـدأت شكوكي حقاً، عندما أخبرني أحد الزملاء عن تجربة مر بها في غضون رحلـة طويلة بالقطار في روسيا. إذ على الرغم من أنه لم يكن يعرف اللغة الـسيريلية ولم يكن باستطاعته أن يفك رموز الكتابة السيريلية (أبجدية سلافية قديمـة)، فقد وجد نفسه يمعن النظر في الحروف الغريبة التي كتبت بها لافتات الـسكة الحديدية، ورأى نفسه يغرق في حلم من أحلام اليقظة تخيل فيـه كـل أنـواع المعاني التي تدل عليها.

فكرة أفضت به إلى فكرة أخرى إلى أن وجد، وهو في حالة الاسترخاء تلك، أن ذلك «التداعي الحر» قد أثار في نفسه الكثير من الذكريات القديمة. من بينها بعض الذكريات البغيضة التي دفنت منذ زمن طويل والتي أزعجه أن يكتشفها ـ إنها أشياء كان يرغب في نسيانها وكان قـد نـسيها عامـداً متعمـداً. والحقيقة أنه كان قد وصل إلى «العقدة» كما يدعوها علماء النفس ـ أي تلـك الموضوعات العاطفية المكبوتة التي يمكن أن تسبب اضطرابات سـيكولوجية دائمة بل، في بعض الحالات، أعراض عصاب.

هذه الحكاية فتحت عيني على حقيقة مفادها أنه ليس من الـضروري أن يستخدم المرء الحلم كنقطة انطلاق لعملية «التداعي الحر» إذا ما رغب في أن يكتشف العقد النفسية للمريض. كما أوضحت لي أن بإمكان المـرء أن يـصل إلى المركز مباشرة مـن أيـة نقطـة في الـدائرة. إذ يمكـن للمـرء أن يبـدأ مـن الحروف السيريلية، من التـأملات المتركـزة علـى كـرة بلوريـة، مـن سـحر الصلاة، من لوحة حديثة بل حتى من حـديث عرضـي حـول حادثـة تافهـة. فالحلم ليس أكثر ولا أقل نفعاً في هذا المجال من أيـة نقطـة انطـلاق ممكنـة أخرى. مع ذلك تبقى للأحلام أهمية ودلالة خاصة رغم أنها غالباً ما تنشأ من تعكر عاطفي، للعقد أو المركبات النفسية العادية علاقة بـه أيـضاً (العقـد أو

المركبات النفسية العادية هي النقاط الحساسة من النفس التي تقوم برد فعل بالغ السرعة تجاه باعث خارجي أو اضطراب ما). وهذا يفسر لماذا يمكن للتداعي الحر أن يقود المرء من أي حلم يحلم به إلى الأفكار الخفية ذات الأهمية البالغة.

لكن، عند هذه النقطة خطر لي (إن كنت على صواب حتى هنا) أنه يمكن، وعلى نحو معقول تماماً، أن يكون للأحلام، بحد ذاتها، دور خاص، أكثر أهمية. فغالباً ما تكون للأحلام بنية محددة واضحة الهدف تدل على فكرة أو نية بعيدة - رغم أن هذه الأخيرة، وبصورة عامة، يتعذر فهمها مباشرة. لذلك شرعت أفكر فيما إذا كان على المرء أن يولي اهتماماً أكبر للصورة الفعلية التي يظهر فيها الحلم ولمحتواه، بدلاً من أن يسمح «للتداعي» الحر بأن يقوده عبر سلسلة من الأفكار، إلى العقد والمركبات النفسية التي يمكن الوصول إليها بسهولة عبر وسائل أخرى.

هذه الفكرة الجديدة كانت نقطة - انعطاف في تطور أبحاثي السيكولوجية. فقد كانت تعني أن أتخلى تدريجياً عن متابعة التداعيات التي تبتعد كثيراً عن محتوى الحلم، وقد اخترت أن أركز أكثر على التداعيات الخاصة بالحلم نفسه، لاعتقادي أن هذه الأخيرة تعبر عن شيء محدد يحاول العقل الباطن أن يفصح عنه.

ولقد اشتمل تفسير موقفي تجاه الأحلام على تغير في الأسلوب، فالأسلوب الجديد بات يأخذ بالحسبان شتى الجوانب الأوسع للحلم كلها. إن القصة التي يرويها العقل الواعي تكون لها بداية ووسط ونهاية، لكن الأمر نفسه لا ينطبق على الحلم. ذلك أن أبعاده الزمانية والمكانية مختلفة تماماً، ولكي تفهم الحلم عليك أن تتفحصه من كل جانب - تماماً كما تفعل حين تأخذ في يدك شيئاً مجهولاً وتقلبه المرة تلو المرة إلى أن تتعرف إلى كل صغيرة وكبيرة يتكون منها ذلك الشيء.

لعلني قلت حتى الآن ما يكفي لكي أوضح كيف بت شيئاً فشيئاً أختلف مع نظرية التداعي «الحر» كما استخدمها فرويد لأول مرة: فقد أردت أن أبقى قريباً، ما أمكن، من الحلم نفسه وأن أستبعد كافة الأفكار والتداعيات العديمة الصلة التي يمكن أن يثيرها الحلم. صحيح، أن هذه يمكن أن تقود المرء إلى عقد المريض النفسية، لكن الصحيح أيضاً أنه كان في ذهني هدف أبعد منالاً من مجرد اكتشاف العقد التي تسبب الاضطرابات العصابية علماً أن هناك وسائل كثيرة أخرى يمكن بواسطتها التعرف إلى تلك الاضطرابات: فعالم النفس، مثلاً، يمكنه أن يحصل على كل ما يحتاج من تلميحات باستخدام اختبارات التداعي - الكلامي (وذلك بسؤال المريض عما تثير لديه من تداعيات، مجموعة معينة من الكلمات ومن ثم دراسة أجوبته) لكن لكي نعرف ونفهم سيرورة - الحياة النفسية لشخصية الفرد الكاملة، من المهم أن ندرك أن لأحلامه وصوره الرمزية دوراً أهم بكثير.

فكل امرئ يعلم، مثلاً، أن هناك عدداً كبيراً ومتنوعاً من الصور التي يمكن أن ترمز للعمل الجنسي (أو كما يمكن القول، تمثله رمزياً)، وكل صورة من هذه الصور يمكن أن تؤدي، من خلال عملية التداعي، إلى فكرة الوصال الجنسي وإلى العقد الخاصة التي يمكن أن توجد لدى أي فرد بخصوص مواقفه الجنسية. لكن يمكن للمرء أن يكشف الغطاء عن عقد كهذه بأن يحلم حلم يقظة حول مجموعة من الأحرف الروسية التي لا يعرف قراءتها. هذا الأمر أفضى بي إلى فرضية مفادها أن الحلم يمكن أن يحتوي رسالة ما غير الرمز الجنسي وأنه يقوم بهذا الدور لأسباب محددة. لنوضح هذه النقطة:

يمكن أن يحلم المرء بإدخال مفتاح في قفل، أو يستخدم هراوة ببراعة أو يحطم باباً بآلة لدك الأسوار. كل حلم من هذه الأحلام يمكن النظر إليه باعتباره رمزاً جنسياً، لكن الحقيقة هي أن عقله الباطني قد اختار، لأغراضه الخاصة، إحدى هذه الصور بالذات - سواء كانت المفتاح أم الهراوة أم آلة

دك الأسوار ـ لتكون أيضاً ذات دلالة رئيسية. ومهمتنا الحقيقية هي أن نفهم لماذا تم تفضيل المفتاح على الهراوة أو الهراوة على آلة دك الأسوار. فذلك قد يفضي بالمرء أحياناً لأن يكتشف أن ما يمثله ليس العمل الجنسي على الإطلاق بل هدفاً سيكولوجياً آخر مختلفاً كل الاختلاف.



إحدى الصور المجازية أو الرمزية العديدة للعمل الجنسي هي صيد غزال. التفاصيل من لوحة للفنان الألماني الذي عاش في القرن السادس عشر، كراناش. والدلالة الجنسية لصيد الغزال تؤكد عليها أغنية شعبية إنكليزية من القرون الوسطى عنوانها «الحارس». إنها تقول: أول ظبية صادها ضاعت منه ثاني ظبية رماها، قبلها. أما الثالثة فقد تغلغلت في قلبه إنها بين أعشاب المرج، أواه!

وقد استنتجت من خط المحاكمة العقلية هذا أن المادة التي تشكل على نحو واضح وجلي جزءاً من الحلم هي وحدها التي ينبغي استخدامها في تفسيره. ذلك أن للحلم حدوده، وشكله ذاته ينبئنا بما يمت وما لا يمت له. وعلى الرغم من أن التداعي «الحر» يجذب المرء بعيداً عن تلك المادة بخط أشبه بخط المتكسر، إلا أن الطريقة التي طورتها أشبه بتطواف في المكان، مركزه صورة الحلم. إنني أحلل كل ما يحيط بصورة الحلم وأهمل كل محاولة يبذلها الحالم للإفلات بعيداً عنها. وفي عملي المهني، كنت أردد المرة تلو المرة الكلمات التالية: «لنعد إلى حلمك، ما تراه يقول الحلم؟».



مفتاح في قفل قد يكون رمزاً جنسياً ـ لكن ليس دائماً، في الصورة أعلاه جانب من مـذبح للفنـان الفلمنكي الذي عاش في القرن الخامس عشر، كامبين. هنا، الباب برمـز للأمـل، والقفـل برمـز للمحبة والمفتاح يرمز للتوق لله.

مثال على ذلك أحد مرضاي حلم بامرأة سوقية سكرى مشعثة الشعر والثياب. وقد بدا له في الحلم أن تلك المرأة هي زوجته، رغم أن زوجته في الحياة الواقعية مختلفة كلياً. لهذا السبب، بدا الحلم، في الظاهر، زائفاً كثيراً، الأمر الذي جعله يرفضه مباشرة باعتباره أضغاث أحلام. ولو أنني، كطبيب يعالجه، تركته يبدأ عملية تداع، فقد كان سيحاول حتماً الابتعاد ما أمكن عن الإيحاء المزعج الذي يوحي به حلمه. وفي تلك الحالة، قد ينتهي إلى واحدة من عقده الرئيسية ـ عقدة قد لا تكون لها أية علاقة بزوجته ـ وبالتالي لم نكن لنعلم شيئاً عن المغزى الخاص لهذا الحلم بالذات.

إذن، ما الذي كان عقله الباطن يحاول نقله إلينا من خلال بيان واضح الزيف كهذا؟ من الجلي أنه أعرب بشكل من الأشكال عن تفكيره بأنثى منحطة ذات صلة وثيقة بحياته، لكن لما كان إسقاط هذه الصورة على زوجته غير مبرر وغير صحيح علمياً، فقد كان علي أن أبحث في مكان آخر قبل أن أكتشف الشيء الذي تمثله تلك الصورة المنفرة.

في العصور الوسطى، وقبل زمن طويل من عصرنا هذا الذي أوضح فيه الفيزيولوجيون أنه، بسبب تركيبتنا الغددية، توجد في كل منا عناصر مؤنثة وعناصر مذكرة، كان يقال «إن كل رجل يحمل في داخله امرأة». هذا العنصر المؤنث في كل ذكر هو الذي أطلقت عليه اسم الـ «أنيما». وهذا الجانب «المؤنث» هو من حيث الجوهر نوع من الارتباط الدوني بمحيط المرء، وخاصة ارتباطه بالمرأة ذاك الذي يعمل جاهداً لإخفائه عن الآخرين وكذلك عن نفسه. أي، بعبارة أخرى، رغم أن شخصية المرأة الظاهرة قد تبدو عادية تماماً إلا أنه قد يخفي عن الآخرين ـ بل حتى عن نفسه ـ الحالة البائسة «للمرأة التي في داخله».



«الأنيما» هي العنصر المؤنث في عقل الذكر الباطني (وفي الفصل الثالث سنناقش هـذه الأنيمـا إضافة إلى «الأنيموس» أي العنصر المذكر في العقل الباطني للمرأة). هذه الثنائية الداخلية غالباً ما يرمز لها بصورة خنثى، كالخنثى المرسومة أعلاه وعلى رأسها تاج، وقد أخذت مـن مخطـوط في الكيمياء يعود للقرن السابع عشر.

وتلكم هي الحالة التي كان يعاني منها مريضنا هذا: فالجانـب الأنثـوي فيه لم يكن على ما يرام. وعلى الصعيد العملي كان حلمه يقول له: «إنـك في بعض الجوانب، تتصرف تصرف امرأة منحطة» وبذلك كان يوجه لـه صـدمة ملائمة. (لكن، بالطبع، ينبغي ألا يؤخذ مثال من هذا النـوع كـدليل علـى أن

العقل الباطن معني بالنصائح «الأخلاقية». فالحلم لا يقول للمريض «أن يتصرف على نحو أفضل» بل هو ببساطة يحاول أن يعيد التوازن إلى عقله الواعي الذي فقد توازنه، والذي كان يتمسك بفكرة وهمية هي أنه سيد كامل مكمل في كل شيء).

هنا، يغدو من اليسير علينا أن نفهم لماذا يميل الحالمون لتجاهل بل حتى لإنكار الإشارة التي ترسلها لهم أحلامهم. فالوعي يرفض بالطبع أي شيء يمت للا وعي والمجهول، وقد سبق وأشرت إلى تلك النزعة التي توجد بين الأقوام البدائية والتي دعاها علماء الدراسات البشرية «كره الجديد» أو الخوف العجيب من كل جديد. فالبدائيون يتكشفون عن ردود فعل أشبه بردود الحيوانات البرية حيال أحداث معاكسة لتوقعاتهم، والإنسان «المتحضر» يرد على الأفكار الجديدة بأسلوب مشابه كثيراً، إنه يقيم حواجز سيكولوجية كي يحمي نفسه من الصدمة التي تسببها له مواجهة الجديد. هذا الأمر يمكن ملاحظته بسهولة في رد فعل أي امرئ تجاه أحلامه حين يضطر للاعتراف بفكرة غريبة مفاجئة. وكثير من الرواد في ميادين الفلسفة، العلوم بل حتى الآداب، كانوا ضحايا لنزعة المحافظة المتأصلة لدى معاصريهم. وعلم النفس هو واحد من أحدث العلوم سناً، ونظراً لأنه يحاول التعامل مع تشغيل العقل الباطن، فإنه لا بد من أن يواجه نزعة كره الجديد بأشد أشكالها تطرفاً.

الماضي والمستقبل في العقل الباطن:

قمت حتى الآن برسم الصورة الأولية لبعض الأسس التي انطلقت منها لمعالجة مشكلة الأحلام، ذلك أننا حين نود أن نتقصى مقدرة الإنسان على صنع الرموز، تبرهن لنا الأحلام أنها المادة الأكثر أساسية والأسهل منالاً بالنسبة إلى هذا الغرض. أما النقطتان الأساسيتان في التعامل مع الأحلام فهما التاليتان: أولاً، يجب أن يعامل الحلم معاملة الواقعة التي ينبغي على المرء ألا يضع أية فرضيات مسبقة عنها سوى أنها ذات معنى ما. ثانياً: الحلم تعبير محدد عن العقل الباطن.

وقلما يكون باستطاعة المرء أن يضع هذه المبادئ بصيغة أكثر تواضعاً. لكن مهما يكن رأي المرء بالعقل الباطن فإن عليه أن يقبل بأنه يستحق الاستقصاء والبحث. لنفترض أنه بمستوى القملة على الأقل، فالقملة تحظى، بعد كل شيء، باهتمام عالم الحشرات. وإذا ما ظن أحد الناس من ذوي الخبرة العقلية والمعرفة الضئيلة بالأحلام، أن الأحلام ليست سوى أضغاث لا معنى لها، فإن له كل الحرية في أن يفعل ذلك. لكن إذا افترض المرء أنها وقائع عادية (وهي، بالحقيقة كذلك)، فإنه يكون ملزماً بأن ينظر إليها باعتبارها إما سببية ـ أي أن هناك سبباً معقولاً لوجودها ـ أو غائية بشكل من الأشكال أو كلا الأمرين معاً.

والآن، لنلقِ نظرة أدق قليلاً على الطرق التي تترابط بها محتويات الشعور واللا شعور معاً. ولنضرب مثالاً يعرفه الجميع. فجأة تجد نفسك عاجزاً عن تذكر الشيء الذي كنت على وشك قوله، رغم أن الفكرة كانت واضحة تماماً قبل لحظة واحدة فقط. أو ربما كنت على وشك أن تقدم صديقاً وغاب اسمه عن بالك في اللحظة التي هممت بنطقه، فتقول إنك لا تستطيع التذكر، والحقيقة هي أن الفكرة أصبحت في العقل الباطن، أو أنها انفصلت مؤقتاً على الأقل عن العقل الواعي. الظاهرة نفسها نجدها فيما يتعلق بحواسنا فإذا كنا نصغي إلى نغم متواصل منخفض يقع على حدود السماع، فإن الصوت يبدو وكأنه ينقطع في فواصل منتظمة ثم يبدأ من جديد. تذبذبات كهذه إنما تعود للازدياد والنقصان اللذين يتناوبان انتباه المرء وليس لأي تغير في طبقة النغم.

لكن حين يغيب شيء ما عن ساحة وعينا، فالحقيقة هي أنه لا يختفي من الوجود، إلا بقدر ما يحدث لسيارة تغيب عنا خلف منعطف. فهي لا تتبخر في الهواء بل ببساطة تغيب عن ناظرينا. وكما يمكننا أن نرى السيارة فيما بعد، مرة ثانية، يمكننا أيضاً أن نلتقي بالأفكار التي ضاعت منا لحين من الزمن.

إذن، يتكون جزء من العقل الباطن من حشد هائل من الأفكار المحتجبة مؤقتاً وكذلك الانطباعات والصور التي تستمر، رغم غيابها عن ساحة الوعي، بالتأثير في عقولنا الواعية. فالمرء الذي يكون ذاهلاً أو «شارد اللب» قد يمشي عبر الغرفة لإحضار حاجة ما، لكنه يتوقف، وقد بدت عليه الحيرة. فقد نسي ما كان يود إحضاره. يداه تبحثان بين الأشياء الموجودة على الطاولة وكأنما هو سائر في نومه. لقد نسي هدفه الأصلي، رغم أن هذا الهدف يقوده باللا شعور. بعدئذ يدرك ما الذي يبحث عنه. لقد دفعه عقله الباطني في ذلك الاتجاه.

وإذا ما راقبت سلوك امرئ مصاب بالعصاب، فإنك ستتمكن من رؤيته وهو يفعل أموراً كثيرة يبدو ظاهرياً وكأنه يفعلها عن وعي وعمد. لكن حين تسأله عنها ستكتشف إما أنه كان غير واع لها أو كان في ذهنه شيء مختلف تماماً. إنه يرى ولا يرى، يسمع ولا يسمع، يعرف ويجهل في الوقت نفسه. مثل هذه الأمثلة شائعة الانتشار إلى درجة أن الأخصائي يدرك حالاً أن محتويات العقل الباطن تتصرف وكأنها تمت لساحة الوعي وفي حالات كهذه، لن يكون بمستطاعك أن تتأكد فيما إذا كانت الفكرة التي يطرحها ذلك الشخص أو الحديث الذي يتحدثه أو العمل الذي يعمله يعيه أم لا يعيه.

هذا النوع من السلوك هو الذي يجعل الكثير من الأطباء يشطبون أقوالاً يقولها مرضى مصابون بالهستريا لاعتبارهم إياها مجرد أكاذيب. ومن المؤكد أن أشخاصاً كهؤلاء يلفقون أكاذيب أكثر مما يفعل معظمنا، إلا أن «الكذب» ليست الكلمة المناسبة للاستخدام. فالحقيقة أن حالتهم الذهنية تسبب عدم يقينية السلوك لأن وعيهم يكون دائماً عرضة لانهيار غير متوقع نتيجة التدخل المفاجئ من العقل الباطن. بل حتى إحساساتهم الجلدية يمكن أن تكشف تقلبات مشابهة في الوعي. إذ قد يشعر المصاب بالهستيريا، في لحظة من اللحظات، بوخز الإبرة في ذراعه، لكنه في اللحظة التالية، قد لا يشعر بها إذا ما وخزته. أي إذا كان بإمكانه أن يركز انتباهه على نقطة معينة يمكن

لجسمه بكامله أن يصاب بخدر كامل بحيث يخف التوتر الذي كان سبباً في احتجاب أحاسيسه ويحدث الاسترخاء، الأمر الذي يعيد في الحال القدرة على الإدراك الحسي. لكنه يظل، طيلة الوقت، واعياً لا شعورياً بما يحدث.

على أن الطبيب يستطيع أن يرى هذه العملية على نحو واضح تماماً حين ينوم مريضاً كهذا تنويماً مغناطيسياً. كما يسهل عليه كثيراً أن يبين أن المريض كان واعياً لكل التفاصيل. فالوخزة في الذراع أو الملاحظة التي توجه خلال فترة احتجاب الوعي يمكن أن يتذكرها المريض بدقة تامة وكأنه لم يكن هناك تخدير أو «نسيان». هنا تحضرني ذكرى امرأة أدخلت إلى المستشفى وهي في غيبوبة تامة. لكن حين استعادت وعيها في اليوم التالي عرفت من هي إلا أنها لم تعرف أين هي ولا كيف أو لماذا جاءت إلى المستشفى أو حتى تاريخ مجيئها. لكن بعد أن نومتها مغناطيسياً، أخبرتني عن أسباب مرضها وكيف جاءت إلى المستشفى وكذلك من أدخلها إليه. وقد كان بالإمكان التحقق من صحة هذه التفاصيل كلها. بل لقد كانت قادرة على تحديد الوقت الذي دخلت فيه المستشفى، نظراً لأنها رأت ساعة حائط في بهو الدخول. لقد غدت ذاكرتها واضحة بفعل التنويم المغناطيسي وكأنما كانت في كامل وعيها طيلة الوقت.

إننا، حين نناقش مسائل كهذه، نضطر عادة لأن نعتمد على أدلة توفرها لنا المشاهد السريرية. ولهذا السبب، يزعم كثير من الناقدين أن العقل الباطن وتجلياته الخادعة كلها مرتبطة بفلك الأمراض النفسية فقط. إنهم يرون أي تعبير عن العقل الباطن وكأنه شكل من أشكال العصاب أو الذهان وبالتالي لا شأن له بالحالة الذهنية عند الأسوياء. غير أن ظواهر العصاب ليست نتاج المرض حصراً، بل هي بالحقيقة ليست أكثر من تضخيمات مرضية لوقائع عادية، وهي ليست كذلك إلا لأن هذه التضخيمات أكثر وضوحاً من نظائرها العادية. إذ إن بالإمكان مشاهدة أعراض الهستيريا لدى الأسوياء جميعاً، إلا أنها تكون طفيفة إلى درجة قد تمر عادة دون أن تلفت الانتباه.

مثال على ذلك، النسيان عملية عادية يعرفها الأسوياء، حيث تفقد فيها بعض أفكار ساحة الوعي طاقتها الخاصة نظراً لأن انتباه صاحبها قد انحرف عنها. إذ عندما ينصرف الاهتمام إلى اتجاه آخر، فإنه يترك في الظل الأشياء التي كان المرء مهتماً بها في السابق، تماماً كما تفعل أنوار كشافة في منطقة من المناطق إذ تنير بقعة جديدة بعد أن تترك بقعة أخرى غارقة في العتمة. وهذا أمر لا مناص منه، ذلك أنه ليس باستطاعة الوعي أن يحتفظ إلا بصورة قليلة واضحة كل الوضوح في وقت واحد، بل إن هذا الوضوح نفسه يتغير.

بيد أن الأفكار المنسية لا ينتفي وجودها. وعلى الرغم من أنه يصعب استعادتها إرادياً، إلا أنها تكون موجودة في منطقة ما دون الشعور ـ أي تماماً خلف عتبة التذكر ـ وهي المنطقة التي يمكن أن تنبثق منها مرة ثانية وبصورة تلقائية في أي وقت، وغالباً ما يحدث ذلك بعد سنوات كثيرة من النسيان الظاهري الكامل.

إنني، هنا، أتكلم عن أشياء رأيناها أو سمعناها بوعينا التام، ثم نسيناها فيما بعد، لكننا جميعاً نرى ونسمع ونشم ونذوق أشياء دون أن نلاحظ ذلك في حينه، إما لعدم انتباهنا إليها أو لأن المنبه بالنسبة إلى حواسنا كان أضأل من أن يترك انطباعاً في ساحة الوعي. لكن العقل الباطن يلحظها ومثل هذه المدركات الحسية اللا شعورية تلعب دوراً هاماً في حياتنا اليومية. فهي، ودون أن نعرف بها، تؤثر في الطريقة التي تتشكل بها ردود أفعالنا حيال الأحداث والناس على حد سواء.

والمثال على ذلك، إنما قدمه لنا أستاذ كان يمشي في الريف مع أحد تلاميذه، مستغرقاً في حديث جدي، وهو مثال أجده بالغ الإيضاح. فقد لاحظ ذلك الأستاذ أن أفكاره يقطعها دفق مفاجئ من الذكريات العائدة لطفولته الباكرة دون أن يستطيع تعليل انقطاع أفكاره ذاك. فما من شيء قاله كان له، على ما يبدو، علاقة بتلك الذكريات لكنه ما إن نظر إلى الوراء حتى رأى أنه كان يعبر بمزرعة عندما بدأت أولى تلك الذكريات الطفولية بالاندفاع

إلى ذهنه. فقال لتلميذه إن عليهما أن يعودا إلى النقطة التي بدأت فيها تلك الخيالات بالظهور. وحين وصلا تلك النقطة، شم الأستاذ رائحة إوز، وللتو أدرك أن تلك الرائحة هي التي أطلقت العنان لدفق الذكريات ذاك.



في حالات الهستيريا الشديدة (التي كانوا يسمونها «المس»)، يغدو العقل الواعي والحس العادي وكأنهما في حالة احتجاب. لهذا السبب فإن الحميا التي تنشأ عن رقصة السيف البالينزية قد تجعل الراقصين يقعون في حالة من الغيبوبة، بل تجعلهم، أحياناً، يوجهون أسلحتهم إلى أنفسهم.

ففي صباه كان قد عاش في مزرعة يربى فيها الإوز. وقد تركت رائحته المتميزة انطباعاً دائماً في ذهنه وإن كان منسياً. وهكذا، حين مر بالمزرعة وهو ماش، تنبه باللا شعور إلى الرائحة، وهذا الإدراك الحسي اللا شعوري هو الذي أعاد إلى ذاكرته تجارب من طفولته كان قد نسيها منذ زمن طويل، لقد كان الإدراك الحسي كامناً في منطقة ما دون الوعي، نظراً لأن الانتباه كان مشغولاً بأشياء أخرى والباعث لم يكن قوياً إلى حد يكفي لحرفه عما هو مشغول به وإيصاله إلى ساحة الوعي مباشرة. رغم ذلك فقد أدى إلى استحضار الذكريات «المنسية».

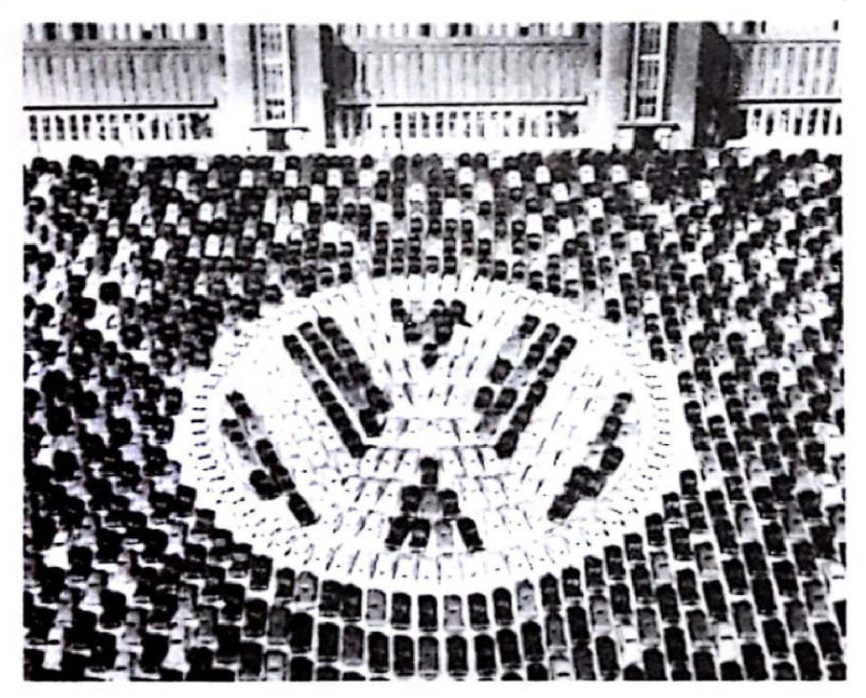
مثل هذا التأثير «المفتاحي» أو «المطلق للشرارة» يمكن أن يفسر لنا ظهور أعراض العصاب وكذلك انبعاث الذكريات الأكثر سلامة، حين يستعيد مشهد من المشاهد أو رائحة أو صوت إلى الذاكرة ظرفاً من الظروف عاشه الإنسان في الماضي. فقد تكون إحدى الفتيات، مثلاً، مشغولة في مكتبها، بادية في صحة جيدة ومعنويات عالية. بعد لحظة من الزمن، يظهر لديها صداع شديد ترافقه علائم أخرى لكارثة. والسبب هو أنها، ودون أن تعي ذلك قد سمعت بوق سفينة بعيدة، الأمر الذي ذكرها، لا شعورياً، بفراق مؤلم لحبيبها كانت تبذل كل ما في وسعها لنسيانه.

لقد صور فرويد، بمعزل عن النسيان الذي يعرفه الناس الأسوياء، حالات عدة تتعلق «بنسيان» ذكريات غير مرغوب فيها - ذكريات يسعد المرء كثيراً أن ينساها. فكما قال نيتشه، حيث تكون الكبرياء شديدة الإلحاح تؤثر الذاكرة أن تولي الأدبار. وهكذا، فإننا نواجه، بين الذكريات الضائعة عدداً غير ضئيل من الذكريات التي يمكن إرجاع حالتها اللا شعورية (وبالتالي عدم قدرتها على الظهور بصورة إرادية) إلى أنها بطبيعتها غير مرغوب فيها وغير متجانسة. وهذا ما يدعوه علماء النفس بالمحتويات المكبوتة.

ولعل الحالة المهمة هنا هي حالة السكرتيرة التي تغار من أحد أصحاب رب عملها. فهي عادة تنسى أن تدعو ذلك الشخص إلى الاجتماعات رغم أن اسمه مدرج بوضوح في القائمة التي تستخدمها. لكن إذا ما واجهها أحد بهذه النقطة فإنها تقول ببساطة «لقد نسيت» أو «قاطعني» أحدهم. وهي لن تعترف - حتى لنفسها - بالسبب الحقيقي لشطبها له.

كثير من الناس يبالغون، خطأ، بتقدير الدور الذي تلعبه قوة الإرادة ويحسبون أنه ما من شيء يحدث لعقولهم ما لم يكونوا قد قرروه وعقدوا عليه النية. لكن على المرء أن يتعلم كيف يميز بدقة بين المحتويات المقصودة والمحتويات غير المقصودة للعقل. فالأولى مستمدة من الأنا، من شخصية المرء نفسه، أما الثانية فذات منشأ لا يتطابق مع الأناس، بل هي «وجهها الأخر»، هذا الوجه الأخر هو الذي يجعل السكرتيرة تنسى توجيه الدعوات.

على أن هناك أسباباً كثيرة تفسر لماذا ننسى أشياء كنا لاحظناها أو خبرناها، كما أن هناك طرقاً كثيرة أيضاً يمكن بها استدعاؤها إلى الذاكرة. المثال المهم هنا هو مثال «التذكر المخفي». فالكاتب قد يكون سائراً في كتابته وفق خطة موضوعة مسبقاً، موضحاً حجة أو مطوراً خط القصة، ثم فجأة ينحرف عن الموضوع. فقد تخطر له فكرة جديدة أو صورة مغايرة أو حبكة ـ فرعية جديدة كل الجدة. ولو سألته ما سبب ذلك الانحراف لأجابك بأنه لا يعلم، بل ربما لا يكون قد لاحظ التغير، رغم أنه قد خرج بمادة جديدة تماماً، ومجهولة ظاهرياً من قبل. مع ذلك يمكن أحياناً التوضيح، وعلى نحو مقنع، أن ما كتبه يشابه مشابهة مدهشة عمل كاتب آخر ـ العمل الذي يعتقد أنه لم يره قط.



السيارات ـ الدمى التي تحمل العلامة التجارية للفوكسفاغن في هذا الإعلان يمكن أن تكون ذات تأثير «مطلق للشرارة» في ذهن القارئ فتحرك ذكريات من طفولته كامنة في اللا شعور ـ فإذا كانت هذه الذكريات سارة، يمكن أن يترافق السرور (لا شعورياً) مع المواد المنتجة والاسم التجاري.

أنا نفسي اكتشفت مثالاً رائعاً عن هذا الأمر في كتاب نيتشه «هكذا تكلم زارادشت» حيث يعيد الكاتب ذكر حادثة من الحوادث، كلمة كلمة تقريباً، حادثة ورد ذكرها في سجل إحدى السفن عام 1686. ذلك أنني بمحض المصادفة كنت قد قرأت ما سجله ذلك البحار في كتاب نشر عام 1835 (أي قبل نصف قرن من الزمن الذي كتب فيه نيتشه كتابه) وعندما وجدت الفقرة المشابهة في «هكذا تكلم زارادشت» فاجأني أسلوبها المتميز الذي كان مختلفاً كل الاختلاف عن أسلوب نيتشه ولغته المألوفة. فاقتنعت أن نيتشه لا بد وأن يكون قد قرأ ذلك الكتاب القديم رغم أنه لم يشر إليه قط. بادرت بالكتابة إلى أخته التي كانت ما تزال على قيد الحياة فأكدت لي أنها هي ونيتشه كانا قد قرآ فعلاً ذلك الكتاب حين كان هو في الحادية عشرة من عمره. ومن سياق النص. أعتقد أن نيتشه لم يكن لديه أية فكرة عن أنه كان ينتحل تلك القصة لنفسه. كما أعتقد أنها، بعد خمسين سنة، انزلقت على نحو غير متوقع إلى مركز ساحة الوعي عنده.

في هذا النوع من الحالات، يكون هنالك تذكر خالص وإن كان غير مدرك. الأمر ذاته قد يحدث لموسيقي كان قد سمع لحناً ريفياً أو أغنية شعبية في طفولته ثم يجدها تظهر من جديد على شكل موضوعة لحركة سيمفونية يؤلفها بعد أن يكبر. فالفكرة أو الصورة تتحرك عائدة من ساحة اللا شعور إلى ساحة الشعور.

ما قلته، حتى الآن، حول العقل الباطن لا يتعدى بالحقيقة وضع مخطط سريع لطبيعة هذا الجزء المركب من النفس البشرية ودوره الوظيفي. لكن كان ينبغي أن يبين نوع المادة اللا شعورية التي يمكن أن تصنع منها رموز الأحلام بصورة تلقائية. هذه المادة اللا شعورية يمكن أن تتكون من مجمل الرغائب والدوافع والنوايا، من جميع المدركات الحسية والحدسية، الأفكار العقلانية واللا عقلانية، الخلاصات، الاستقراءات، الاستنتاجات، المقدمات وكذلك مختلف أنواع المشاعر. وأية واحدة من هذه أو كلها معاً يمكن أن تتخذ شكلاً لا شعورياً جزئياً أو مؤقتاً أو دائماً.

مثل هذه المادة تصبح في الغالب لا شعورية نظراً لأنه لا يوجد لها عن طريق الكلام - فراغ في ساحة الوعي، كما أن بعضاً من أفكار المرء تفقد شحنتها العاطفية وتهبط إلى ساحة اللا شعور (أي بعبارة أخرى لا تعود تحظى بالكثير من اهتمامنا الواعي) لأنها تصل إلى نقطة تبدو فيها غير مهمة أو غير ذات علاقة أو لأن هناك سبباً ما يجعلنا نبعدها عن ساحة نظرنا.

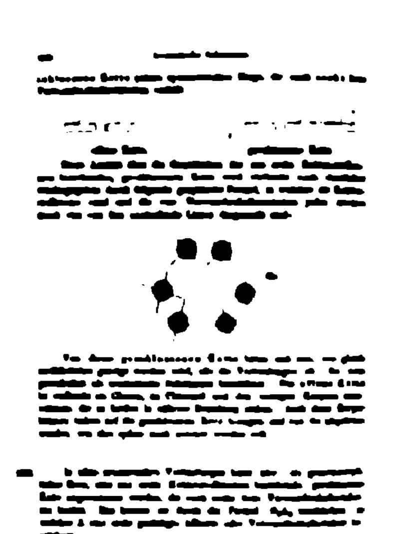
والحقيقة أنه أمر عادي وضروري بالنسبة إلينا «أن ننسى» وفق هذا الأسلوب، وذلك لكي نفسح المجال في ساحة وعينا لانطباعات وأفكار جديدة. وإن لم يحدث هذا فإن كل تجربة عشناها ستبقى في ساحة وعينا وبالتالي ستصبح أذهاننا مزدحمة بشكل غير معقول. هذه الظاهرة معروفة على نطاق واسع اليوم إلى حد أن معظم الناس الذين يعرفون أي شيء عن علم النفس يعدونها من المسلمات.

لكن مثلما يمكن لمحتويات الوعي أن تختفي غارقة في أعماق اللا وعي، فإن محتويات جديدة لم تكن معروفة للوعي من قبل، يمكن أن تنشأ عنها، فالمرء قد تكون لديه فكرة غامضة، مثلاً، أن هناك شيئاً على وشك الظهور في ساحة الوعي - أي «أن ثمة شيئاً في الجو» أو «أن المرء يشم رائحة ما». على أن اكتشافنا أن العقل الباطن ليس مجرد خزان للماضي، بل هو مليء أيضاً ببذور الأفكار والمواقف النفسية في المستقبل، ذلك الاكتشاف هو الذي قادني إلى طريقتي الجديدة في علم النفس. ولقد ثار قدر كبير من الجدل والنقاش حول هذه النقطة. لكن الحقيقة هي أنه بالإضافة إلى الذكريات المنبعثة من ماض كان قبل زمن طويل في ساحة الوعي، فإن أفكاراً جديدة ولمعات إبداعية تماماً يمكن أيضاً أن تخرج من ساحة اللا وعي وهي أفكار ولمعات لم تعرفها ساحة الوعي من قبل. إنها تنمو وتترعرع من أعماق العقل الباطن المعتمة، كما تنمو زهرة اللوتس وتترعرع، لتشكل الجزء الأشد أهمية من النفس اللاواعية.

هذا نجده في الحياة اليومية، حيث يحل المرء معضلاته، أحياناً، عن طريق أفكار جديدة ومفاجئة تماماً، علماً أن كثيراً من الفنانين والفلاسفة بل وحتى العلماء يدينون ببعض أفضل أفكارهم للإلهامات التي تظهر فجأة من أعماق العقل الباطن. هذا وإن القدرة على التوصل إلى العرق الغني من مادة كهذه ومن ثم نقله بصورة مفيدة على شكل فلسفة أو أدب أو موسيقى أو اكتشاف علمي هو أحد المعالم لما يدعى عموماً بالنبوغ.

هذه الحقيقة يمكننا أن نجد برهاناً واضحاً عليها في تاريخ العلم نفسه. فعالم الرياضيات الفرنسي بوانكاريه، مثلاً، وكذلك عالم الكيمياء كيكولي يدينان بأهم اكتشافاتهما العلمية (حسب اعترافهما) «لتجليات» صور مفاجئة انبثقت من اللا شعور. كما أن ما يدعى بالتجربة «الصوفية» للفيلسوف الفرنسي ديكارت تشتمل على تجل مفاجئ مماثل رأى فيه على شكل لمعة «نظام العلوم كلها». كذلك قضى الكاتب الإنكليزي روبرت لويس ستفنسون سنين طوالاً وهو يبحث عن قصة تناسب «إحساسه الشديد بالكينونة المزدوجة للإنسان»، قبل أن تتجلى له فجأة حبكة قصة الدكتور جيكل والمستر هايد في صورة حلم.

لكنني سأصف في مكان لاحق، وبتفصيل أكثر، كيف تنبعث مادة كهذه من اللا شعور، كما أنني سأتفحص الشكل الذي تظهر به. أما الآن فأود أن أشير بكل بساطة إلى أن قدرة النفس البشرية على إنتاج مادة جديدة كهذه يكون هاماً على نحو خاص حين يتعامل المرء مع رمزية الأحلام، ذلك أنني المرة تلو المرة كنت أجد في عملي، كطبيب؛ أن الصور والأفكار التي تتضمنها الأحلام لا يمكن تفسيرها بلغة الذاكرة فقط. إنها تعبر عن أفكار جديدة لم تصل إلى عتبة الوعي من قبل.




عالم الكيمياء الألماني الذي عاش في القرن التاسع عشر، كيكولي، حلم، وهو يبحث عن تركيب جزيء البنزين، بأفعى، ذيلها في فمها (وهذا رمز قديم العهد : إلى اليسار صورة تمثله مأخوذة من مخطوط إغريقي يعود للقرن الثالث قبل الميلاد) وقد أول الحلم بأنه يعني أن التركيب عبارة عن حلقة كاربون مغلقة ـ تماماً كما يبدو في الصفحة أعلاه، وذلك من كتابه في الكيمياء العضوية (1861).

وظيفة الأحلام :

لقد خضت ببساطة في بعض التفاصيل المتعلقة بأصول حياتنا الحلمية، لا لشيء إلا لأنها التربة التي تنمو فيها معظم الرموز بالأصل. ولعل من سوء حظنا أنه يصعب فهم الأحلام. فكما أشرت من قبل، الحلم ليس تماماً قصة يحكيها العقل الواعي. ففي الحياة العادية، يفكر المرء ليستنبط ما يود قوله كما أنه يحاول أن يجعل ما يقوله مترابطاً ترابطاً منطقياً. مثال على ذلك الإنسان المتعلم يسعى جاهداً كي يتفادى استخدام استعارة ذات وجهين نظراً لأنه قد يعطي انطباعاً مشوشاً عن غرضه من الكلام. بيد أن الأحلام ذات نسيج مختلف. فالصور التي تبدو متناقضة قد تتزاحم في خيال الحالم مع فقدان الإحساس العادي بالزمن، بحيث يمكن للأشياء العادية أن تتخذ وجهاً ساحراً أو منذراً بالخطر.

وقد يبدو غريباً أن العقل الباطن يرتب مادته بطريقة تختلف كثيراً عن النموذج المنظم ظاهرياً ذاك الذي يمكننا أن نفرضه على أفكارنا في حالة

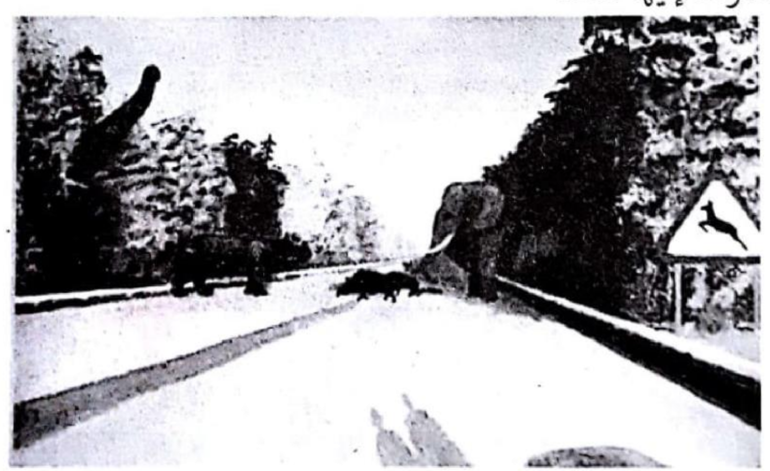
اليقظة. لكن كل من يتوقف لحظة من الزمن لتذكر حلم يدرك هذا التناقض الذي هو بالحقيقة أحد الأسباب التي تفسر لماذا يجد الإنسان العادي صعوبة في فهم الأحلام. فهي لا تحمل أي معنى إن أراد أن يفهمها حسب خبرته الحياتية العادية. ولهذا السبب يكون ميالاً إما لإهمالها أو للاعتراف بأنها تحيره.

ولعله يسهل أكثر أن نفهم هذه النقطة إذا ما أدركنا بادئ ذي بدء الحقيقة القائلة إن الأفكار التي نتعامل معها في يقظتنا ذات الحياة المنظمة ظاهرياً ليست بالدقة والإحكام اللذين يحلو لنا أن نعتقد. بل على العكس، يصبح معناها (ودلالتها العاطفية بالنسبة إلينا) أقل دقة وإحكاماً كلما أمعنا في فحصها أكثر. سبب ذلك هو أن كل ما نسمعه أو نمر به كتجربة يمكن أن يصبح لا شعورياً ـ أي بعبارة أخرى، يمكن أن ينتقل إلى العقل الباطن، بل حتى ما نحتفظ به في عقلنا الواعي ويمكننا استعادته بإرادتنا يكتسب مسحة من اللا شعور تضفي لونها الخاص على الفكرة كلما استحضرناها إلى ذهننا. فالواقع أن انطباعات وعينا سرعان ما تتخذ عنصراً من معنى لا شعوري هو ذو دلالة هامة جسدياً بالنسبة إلينا رغم أننا لا نكون واعين تماماً لوجود هذا المعنى اللا شعوري أو للأسلوب الذي يبسط به نفسه ويشوش المعنى المألوف في آن معاً.

مثل هذه المسحات النفسية تختلف، بالطبع، من شخص إلى آخر. فكل منا يستقبل معنى مجرداً ما أو فكرة عامة حسب سياق عقله كفرد، ولهذا السبب فإننا نفهم هذه الفكرة ونطبقها بأساليبنا الفردية. إنني حين أستخدم، في حديثي، أي مصطلح مثل «الدولة»، «المال»، «الصحة» أو «المجتمع» فإنني أفترض أن مستمعي يفهمون ما أفهمه تقريباً من هذه المصطلحات، لكن كلمة «تقريباً» تحقق غرضي هنا. فكل كلمة ذات دلالة تختلف قليلاً من شخص إلى آخر، بل تختلف حتى بالنسبة لأولئك الذين يتشاركون في الخلفية الثقافية ذاتها. سبب هذا الاختلاف هو أن

الفرد منا يتلقى الفكرة العامة، كل حسب سياقه الخاص ولـذلك يفهمها ويستخدمها بطريقته الخاصة التي لا بد من أن تختلف قليلاً. بيـد أن هـذا الاخـتلاف في المعـنى يكـون علـى أشـده حـين تكـون للنـاس الـذين يستخدمونها خبرات اجتماعية أو سياسية أو دينية أو سيكولوجية شـديدة التباين.

لكن طالما أن المفاهيم تتخذ شكل كلام فقط، فإن هذا التباين يظل غير مدرك تقريباً ولا يلعب أي دور عملياً. بيد أنـه حـين تقتـضي الحاجـة تقـديم تعريف محدد أو تفسير دقيق، فإنه يغدو بإمكان المرء أن يكتـشف مـن حـين إلى آخر التباينات المدهشة للغايـة، لـيس فقـط في الفهـم الفكـري الخـاص للمصطلح، بل وعلى نحـو خـاص في المـسحة العاطفيـة الـتي تـصبغه وفي تطبيقه. وكقاعدة عامة، فإن هذه التباينات ذات صفة لا شـعورية وبالتـالي لا يمكن التعرف إليها فقط.



أحد الطرق العادية في أوروبا وعليه إشارة مألوفة تعني «انتبه للحيوانات التي تجتاز الطريـق» غـير أن راكبي الدراجات (وتظهر ظلالهم في مقدمـة الـصورة) قـد يـرون فـيلاً، كركـدناً بـل وحـتى ديناصوراً. لوحة الحلم هذه (وهي من رسم الفنان السويسري المعاصر أرهـارد جـاكوبي) تـصور بدقة طبيعة الأحلام، تلك الطبيعة غير المترابطة والمتناقضة ظاهرياً.

قد يميل المرء لتجاوز اختلافات كهذه باعتبارها زوائد أو ظلالاً للمعنى ليس لها كبير أهمية بالنـسبة إلى حاجاتنـا اليوميـة، لكـن الحقيقـة هـي أنهـا

موجودة وأن وجودها هذا يبين أنه حتى لمحتويات ساحة وعينا الأشد حقيقة شبه ظل من الشك يحيط بها. إذ حتى المفهوم الفلسفي أو الرياضي المعرف بكل دقة والذي نكون على ثقة من أنه لا يتضمن أكثر مما قلنا في تعريفه، فإنه رغم ذلك يكون أكثر مما نفترض. إنه واقعة نفسية وهو لهذا السبب مجهول جزئياً. الأرقام ذاتها التي تستخدمها للعد هي أكثر مما تعتقد أنها تمثل. فهي في الآن نفسه عناصر أسطورية (بل هي بالنسبة إلى الفيثاغوريين مقدسة أيضاً) لكنك بالتأكيد لا تكون واعياً لهذا الأمر حين تستخدم الأرقام في الممارسات العملية.

مجمل القول أن لكل مفهوم في عقلنا الواعي مترابطاته النفسية. وعلى الرغم من أن مثل هذه المترابطات قد تتفاوت في الشدة (طبقاً للأهمية النسبية التي يتسم بها المفهوم بالنسبة إلى شخصيتنا ككل، وحسب الأفكار الأخرى بل وحتى العقد التي تقترن به في عقلنا الباطن) إلا أنها تكون قادرة على تغيير الصفة «العادية» لذلك المفهوم. بل قد يغدو شيئاً مختلفاً تماماً حين ينحرف إلى الأعماق الواقعة تحت مستوى الوعي.

هذه الجوانب اللا شعورية لكل ما يحدث لنا قد تبدو وكأنها لا تلعب إلا دوراً ضئيلاً في حياتنا اليومية. لكن عند تحليل الأحلام، حيث يتعامل عالم النفس مع تعبيرات العقل الباطن عن نفسه، فإنها تكون بالغة الأهمية، نظراً لأنها الجذور الخفية تقريباً لأفكارنا الواعية. وهذا ما يفسر لماذا يمكن لأشياء أو أفكار عامة أن تتخذ دلالة نفسية قوية إلى هذا الحد في حلم نفيق منه وقد سيطر علينا اضطراب جدي، رغم أننا قد لا نكون رأينا فيه أسوأ من غرفة مقفلة أو قطار فاتنا.

تكون الصور التي نراها في الأحلام أكثر تألقاً وحيوية من المفاهيم والخبرات التي هي نظائر لها في يقظتنا. أحد أسباب ذلك هو أن مثل هذه المفاهيم يمكن، في الحلم، أن تعبر عن معناها اللا شعوري. ذلك أننا في أفكارنا الواعية، نحدد أنفسنا ضمن حدود المقولات العقلية ـ وهي المقولات التي تكون أقل تلويناً لأننا جردناها من معظم مترابطاتها النفسية.

هنا تحضرني ذكرى حلم رأيته وصعب علي تأويله. في هذا الحلم. كان ثمة رجل يحاول الوقوف خلفي والقفز على ظهري. ولم أكن أعلم شيئاً عن هذا الرجل سوى أنه كان بشكل من الأشكال قد التقط ملاحظة سبق لي وأبديتها ثم حورها بطريقة غريبة حتى باتت تقليداً ساخراً للمعنى الذي قصدته. لكنني لم أستطع تبين الرابطة بين هذه الحقيقة وبين محاولاته في الحلم لأن يقفز على ظهري. بيد أنه غالباً ما كان يحدث، في حياتي المهنية، أن يسيء أحدهم تفسير ما أقول ـ وكأن ذلك يحدث غالباً جداً إلى درجة لم أعد أزعج نفسي بالتساؤل حول ما إذا كان ذلك النوع من سوء التفسير يغضبني أم لا. هنا يجد المرء قيمة معينة في إبقاء الوعي مسيطراً على ردود فعله العاطفية، وسرعان ما أدركت أن هذه هي النقطة الأساسية التي يدور حولها الحلم، فقد أخذ هذا الحلم مثلاً شعبياً نمساوياً ثم نقله إلى رؤيا من الصور، ذلك المثل يقول حرفياً (يمكنك أن تصعد على ظهري) ومعناها «لا أبالي البتة بما تقول عني». وهناك مثل أمريكي مشابه يمكن أن يظهر في حلم مشابه أيضاً. إنه يقول «اذهب واقفز في البحيرة».

أي بإمكان المرء أن يقول إن صورة هذا الحلم رمزية، نظراً لأنها لم تعبر عن الموقف المباشر بل عبرت عن تلك النقطة تعبيراً غير مباشر وذلك من خلال استعارة لم أفهمها في البداية. وحين يحدث هذا (كما هو الأمر في الأغلب) فإنه لا يكون «إخفاء» متعمداً من قبل الحلم، بل هو، ببساطة، يعكس النقائص التي تعتور فهمنا للغة تصويرية مشحونة عاطفياً. ذلك، أننا في حياتنا اليومية، نحتاج لأن نقول ما نود قوله بأدق الأشكال الممكنة، ولقد تعلمنا أن نحذف من لغتنا وأفكارنا معاً الحواشي التي يضيفها خيالنا على ما نقوله ـ وبذلك يفقد الخاصة التي ما تزال تميز العقل البدائي. فمعظمنا يعهد إلى العقل الباطن بجميع المترابطات النفسية الخيالية التي تقترن بها كل فكرة أو شيء. في حين أن البدائي يظل واعياً لهذه الخواص النفسية، إنه يضفي على الحيوانات أو النباتات أو الحجارة قوى نجدها نحن غريبة وغير مقبولة.

فساكن الأدغال الإفريقي، مثلاً، يرى مخلوقاً من مخلوقات الليل في النهار فيعلم أنه لا بد من أن يكون رجلاً من رجال الطب اتخذ مؤقتاً ذلك الشكل أو قد ينظر إليه باعتباره روحاً من أرواح الغابة أو روح سلف من أسلاف قبيلته. كذلك قد تلعب الشجرة دوراً حيوياً في حياة البدائي، حين تمتلك ظاهرياً روحه وصوته فيشعر الرجل المعني بأنه يقاسمها مصيرها. وهناك بعض الهنود في أمريكا الجنوبية يؤكدون لك أنهم ببغاوات «أرارا» الحمراء على الرغم من أنهم يدركون تماماً أنه ينقصهم الريش والأجنحة والمناقير. ذلك أن الأشياء في عالم البدائي ليس لها الحدود الدقيقة نفسها التي تتصف بها في مجتمعاتنا «العقلانية».

فما يدعوه علماء النفس باسم التطابق النفسي أو «المشاركة الخفية» قد انسلخ عن عالمنا بكل ما فيه من أشياء. غير أن هذه الحالة من المترابطات اللا شعورية هي بالضبط ما يضفي اللمسة الوهمية الملونة على عالم البدائي. أما نحن فقد فقدنا تلك اللمسة إلى درجة يتعذر علينا تمييزها حين نلتقي بها مرة ثانية. فأشياء كهذه تبقى لدينا تحت عتبة الوعي، وحين تعود إلى الظهور بين الحين والحين، نصر أيضاً على أن هناك خطأ في الأمر.

أكثر من مرة جاء لاستشارتي أناس على درجة حسنة من الذكاء والتعليم، لأنهم رأوا أحلاماً خاصة، أوهاماً أو حتى رؤى سببت لهم صدمة شديدة. وقد كانوا يفترضون أنه ما من أحد سليم العقل يمكن أن يعاني من أمور كهذه وأن كل من يرى رؤيا فعلاً لا بد من أن يكون مضطرباً اضطراباً مرضياً. بل ذات مرة قال لي أحد رجال اللاهوت إن رؤى حزقيال ليست أكثر من أعراض مرضية وأنه ربما كان يعاني من مرض الهلوسة. وبإمكانك أن تتصور الرعب الذي أحس به عندما حدث له شيء من هذا النوع «بصورة تلقائية». لقد ألفنا الطبيعة العقلانية لعالمنا إلى درجة قلما نستطيع معها أن نتصور شيئاً يحدث لنا ويعجز العقل عن تفسيره. أما الرجل البدائي الذي تواجهه صدمة من هذا النوع فإنه لن يشك لحظة واحدة بسلامة عقله بل سيفكر بالأصنام التي يعبدها أو بالأرواح أو بالآلهة.

مع ذلك فإن العواطف التي تؤثر فينا هي واحدة تماماً. والحقيقة أن الأهوال التي تنبعث من حضارتنا المعقدة قد تكون أشد خطراً بكثير من تلك التي يعزوها البدائيون للأبالسة والشياطين. على أن موقف الإنسان المتمدن الحديث يذكرني أحياناً بمريض بالذهان أمَّ مستشفاي وكان هو نفسه طبيباً. لقد سألته ذات صباح عن حالته فأجاب أنه قضى ليلة رائعة وهو يعقم السماء كلها بكلوريد الزئبق لكنه إبان تلك العملية الصحية الشاملة لم يجد أثراً للإله. هنا، نرى مرض العصاب أو ما هو أسوأ منه، فبدلاً من الإله أو «خشية الإله»، هناك عصاب القلق أو نوع من أنواع الخوف. إذن الشعور هونفسه لكن هدفه تغير، مغيراً كلاً من اسمه وطبيعته نحو الأسوأ.

وإنني لأذكر أستاذاً في الفلسفة استشارني ذات مرة حول خوفه من السرطان. إذ كان يعاني من قناعة تامة بأن لديه ورماً خبيثاً، رغم أن صور الأشعة السينية التي أخذ العشرات منها لم تكشف عن شيء من هذا القبيل. لكنه كان يقول «أوه، أنا أعلم أنه لا يوجد شيء، لكن قد يكون هناك شيء». فما الذي أنشأ لديه هذه الفكرة؟ لا شك أنها جاءته من خوف لم يتملكه نتيجة التفكير الواعي، بل إن فكرة المرض داهمته فجأة على نحو لا شعوري ثم سيطرت عليه إلى درجة تعذر التحكم بها.

إذا كان من الصعب كثيراً بالنسبة إلى هذا الرجل المثقف أن يعترف بشيء من هذا القبيل خلافاً للإنسان البدائي الذي يمكنه أن يقول في الحال إنه ابتلي بشبح من الأشباح. ذلك أن التأثير الخبيث الذي تمارسه الأرواح الشريرة على الإنسان هو على الأقل فرضية مقبولة في ثقافة البدائيين لكنها تجربة مدمرة بالنسبة إلى الإنسان المتحضر أن يعترف بأن متاعبه ليست أكثر من مزحة حمقاء من مزحات الخيال. وظاهرة الهاجس التي كان البدائيون يعرفونها لم تزل تماماً بل ما تزال هي نفسها موجودة، الفارق الوحيد هو أنها تفسر بطريقة مختلفة وبغيضة أكثر.

لقد قمت بإجراء عدة مقارنات من هذا النوع بين الإنسان العصري والإنسان البدائي. مثل هذه المقارنات، كما سأوضح لاحقاً، أساسية من أجل فهم نزعات الإنسان نحو صنع ـ الرموز وكذلك فهم الدور الذي تلعبه الأحلام في التعبير عنها. إذ يجد المرء أن كثيراً من الأحلام هذه دعاها فرويد باسم «البقايا القديمة» وهي عبارة تدل على أنها عناصر نفسية باقية في عقل الإنسان منذ عصور طويلة خلت. وجهة النظر هذه هي السمة التي يتصف بها من ينظرون إلى العقل الباطن بوصفه مجرد ملحق بالوعي (أو، وهو الأمر الأكثر غرابة، كومة نفاية يتجمع فيها كل ما يرفضه العقل الواعي).

على أن المزيد من البحث أوحى إلي أن هذا الموقف يتعذر الدفاع عنه فينبغي إهماله. كما وجدت أن التداعيات والصور التي هي من هذا النوع إنما هي جزء مكمل للعقل الباطن ومن الممكن مشاهدتها في كل مكان ـ أي سواء كان الحالم متعلماً أم جاهلاً، ذكياً أم غبياً، لكنها ليست في أي حال «بقايا» عديمة الحياة أو عديمة المعنى. إنها ما تزال تعمل ولها وظيفة ودور وهي ذات قيمة بالغة (كما سيبين الدكتور هندرسون في فصل لاحق من هذا الكتاب) خصوصاً بسبب طبيعتها التاريخية. أنها تشكل جسراً بين الطرق التي نعبر بها، ونحن بكامل وعينا، عن أفكارنا وهي شكل من أشكال التعبير أكثر بدائية وأغنى لوناً وأزهى صوراً. إضافة إلى ذلك فإن هذا الشكل هو الذي يخاطب مباشرة الشعور والعاطفة. وهذه المترابطات «التاريخية» إنما هي الحلقة التي تصل بين عالم الوعي العقلاني وعالم الغريزة.

لقد ناقشت، من قبل، التناقض المثير بين الأفكار التي تراودنا في يقظتنا «والتي نتحكم بها» وبين الوفرة الهائلة من الصور والخيالات التي تقدمها لنا الأحلام. الآن يمكنك أن ترى سبباً آخر لهذا التناقض والاختلاف: فنظراً لأننا في حياتنا الحضارية، قد جردنا الكثير من الأفكار من شحنتها العاطفية، فإننا نكف عن الاستجابة لها استجابة حقيقية. إننا نستخدم هذه الأفكار في حديثنا ونبدي رد الفعل التقليدي تجاهها حين يستخدمها الآخرون

لكنها لا تترك في أنفسنا انطباعاً عميقاً جداً. ولا بد من أمر آخر كي تصل لنا بعض الأشياء بفاعلية تكفي لجعلنا نغير موقفنا وسلوكنا. وهذا ما تفعله «لغة الأحلام»، ففي رموزها الكثير من الطاقة النفسية التي يتعين علينا أن نوليها اهتمامنا.

مثال على ذلك، كانت هناك سيدة بتعصبها الغبي ومعارضتها الشديدة لكل حجة ناشئة عن محاكمة منطقية. فالمرء قد يناقشها الليل بطوله دون أن يتوصل إلى نتيجة، بل دون أن تتأثر أدنى تأثر. لكن أحلامها كانت تتخذ مساراً مختلفاً. فقد حلمت، ذات ليلة، بأنها تحضر مناسبة اجتماعية هامة، وأن المضيفة استقبلتها بالكلمات التالية «رائع أنك أتيت!! أصدقاؤك كلهم هنا، وهم بانتظارك» بعدئذ قادتها المضيفة إلى الباب ثم فتحته وحين عبرته الحالمة وجدت نفسها ـ في حظيرة بقر!

لغة هذا الحلم بسيطة تماماً إلى حد يمكن حتى للأبله أن يفهمها، لكن المرأة لم تعترف في البداية بالنقطة الرئيسية في الحلم، تلك التي كانت تطرق بصورة مباشرة اعتدادها ـ بنفسها، إلا أن الرسالة التي أراد الحلم توجيهها وصلت، فبعد حين من الزمن اضطرت المرأة لتقبل مضمون الحلم نظراً لأنها لم تستطع إلا أن ترى ومن ثم تفهم المزحة البالغة التأثير في النفس.

مثل هذه الرسائل التي يرسلها العقل الباطن هي ذات أهمية أكبر مما يدركه معظم الناس، ففي حياتنا الواعية، نكون عرضة لمختلف أنواع التأثيرات. الآخرون يحرضوننا أو يثبطوننا، حوادث المكتب أو الحياة الاجتماعية تحيرنا وتذهلنا وأشياء كهذه تغرينا لأن نتبع طرقاً لا تناسب شخصياتنا كأفراد لكن سواء كنا نعي أو نجهل التأثير الذي يمارسه ذلك كله على وعينا، فإن هذا الوعي يتشوش ويكون عرضة لتلك التأثيرات وهو بغير دفاع تقريباً. هذه الحالة هي بصورة خاصة حالة الإنسان الذي تؤكد مواقفه العقلية الانبساطية كل التأكيد على الأشياء الخارجية، أو

الذي تكمن في أعماقه مشاعر الدونية والشك فيما يتعلق بشخصيته الحقيقية بالذات.

كذلك بقدر ما يكون تأثير الأهواء، الأخطاء، الأوهام، الرغبات الطفولية في الوعي أكبر، بقدر ما تتسع الشقة الموجودة من قبل لتتحول إلى انفصام عصابي ومن ثم تؤدي إلى حياة مصطنعة تقريباً بعيدة كل البعد عن الغرائز السليمة وعن الطبيعة والحقيقة.

إذن، وظيفة الأحلام الأساسية هي أنها تحاول أن تعيد لنا توازننا السيكولوجي وذلك بإنتاج مادة حلمية تعيد، بطريقة ذكية، تأسيس المعادلة النفسية بكاملها. وهذا ما ندعوه بالدور التكميلي (أو التعويضي) للأحلام في تكوننا النفسي. ذلك يفسر لماذا يرى الناس الذين تراودهم أفكار غير واقعية أو يحملون آراء رفيعة جداً عن أنفسهم أو يضعون خططاً أكبر بكثير من قدراتهم الواقعية، أحلاماً يرون فيها أنفسهم وهم يطيرون أو يسقطون. إن الحلم يعوض عن النقائص الموجودة في شخصياتهم وفي الوقت نفسه يحذرهم من أخطاء الخط الذي يسيرون فيه. وإذا ما أهملت التحذيرات التي وجهها الحلم لصاحبه، فإن أحداثاً حقيقية ستحل محلها فيسقط الضحية من أعلى الدرج أو يصاب بحادثة دراجة.

هنا، أتذكر حالة جاءني فيها رجل متورط على نحو لا يقبل العلاج في عدد من العلاقات السرية، فطور ميلاً مرضياً تقريباً لتسلق الجبال الخطرة كنوع من التعويض. لقد كان يسعى «لتجاوز نفسه». فرأى ذات ليلة في الحلم أنه يجتاز قمة جبل عالية إلى الفضاء ومن ثم يسقط في الفراغ. حين روى لي حلمه رأيت للتو خطورته وحاولت أن أؤكد على التحذير الذي يحمله وأن أقنعه بكبح نفسه. بل لقد قلت له إن الحلم ينذره بأنه سيلقى حتفه في حادثة الجبل. إنما عبثا. ولقد لقي حتفه بالفعل بعد ستة

أشهر «وهو يجتاز القمة إلى الفضاء» فقد شاهده دليل جبلي مع أحد الأصدقاء وهما يدليان نفسيهما بحبال على سفح بالغ الوعورة، وكان الصديق قد وجد لنفسه موطئ قدم مؤقتاً على الريف الصخري بينما كان الحالم يقتفي أثره نازلاً وفجأة أفلت منه الحبل وبدا، حسبما قال الدليل، «وكأنه يقفز في الهواء». لقد سقط على صديقه ثم تدحرج الاثنان إلى الأسفل ولقيا مصرعهما.

وهناك حالة نموذجية أخرى هي حالة سيدة كانت تعيش فوق إمكانياتها. فقد كانت مترفعة متكبرة في حياتها اليومية إلا أنها كانت ترى أحلاماً تصدمها، مذكرة إياها بمختلف أنواع الأشياء الكريهة البغيضة. أتت إلي وعندما كشفت لها ستر تلك الأشياء، أبت بكل استياء أن تعترف بها. بعدئذ باتت الأحلام تنذر بالخطر، إذ غدت مفعمة بالإشارات إلى النزهات التي كانت تقوم بها عادة في الغابات بمفردها حيث كانت تستغرق في تخيلاتها العاطفية. ولقد رأيت الخطر المحدق بها لكنها رفضت الإصغاء لتحذيراتي. بعد ذلك مباشرة، تعرضت في الغابة لهجوم وحشي من قبل مهووس جنسي ولولا تدخل بعض الناس الذين سمعوا صراخها لكانت قد قتلت.

في هذا، ليس ثمة سحر. فما نقلته لي أحلامها هو أن هذه المرأة تتوق في سرها لمغامرة كهذه ـ تماماً كما كان متسلق الجبال يبحث بصورة لا شعورية عن إرضاء نفسه بإيجاد طريقة محددة للخروج من مصاعبه. لكن من الواضح أنه ما من أحد منهما كان يتوقع الثمن الباهظ الذي سيدفعه: فهي خرجت ببضعة عظام مكسورة وهو دفع حياته كلها.



أحد التأثيرات التي يتعرض لها وعي الإنسان في الوقت الحاضر : الدعاية السياسية (ملصقة فرنسية في استفتاء 1962، تحث على التصويت بـ «نعم»، لكن لصقت عليها «لا» المعارضة). هذا التأثير يمكن، مع التأثيرات الأخرى، أن يجعلنا نعيش وفق أساليب لا تتلاءم مع طبيعتنا كأفراد، فينجم عن ذلك اختلال في التوازن النفسي لا بد من أن يتم تعويضه عن طريق العقل الباطن.

إذن، يمكن للأحلام أن تعلن لنا أحياناً عن مواقف معينة قبل أن تحدث عملياً بزمن طويل. وهذا ليس من باب المعجزات بالضرورة ولا هو شكل من أشكال الإدراك المسبق. فكثير من الأزمات التي تمر في حياتنا تكون ذات تاريخ لا شعوري طويل. إننا نتحرك باتجاهها خطوة خطوة غير واعين للأخطاء التي تتراكم. لكن ما نعجز عن إدراكه بعقولنا الواعية غالباً ما تدركه عقولنا الباطنة التي يمكن أن تمرر معلوماتها تلك عبر الأحلام.

بهذه الطريقة غالباً ما تتمكن الأحلام من تحذيرنا، لكن، وبالدرجة نفسها، غالباً ما تعجز عن فعل ذلك كما يبدو. لهذا السبب فإن قيام أي يد فاعلة للخير بكبحنا في الوقت المناسب تكون موضع ارتياب. أو، لنقلْ على نحو موضوعي أكثر، إن عنصر فعل الخير يكون، على ما يبدو، عاملاً أحياناً وأحياناً غير عامل. بل إن تلك اليد الغامضة قد تدل أحياناً على طريق الهلاك ويثبت في بعض الأحيان أن الأحلام نوع من الشرك أو تبدو هكذا. وهي في بعض الأحيان تعمل كما عملت نبوءة ولفي التي أنبأت الملك كروسوس أنه

إذا ما اجتاز نهر هاليس فسيدمر مملكة واسعة ولم يعد إلا بعد أن اجتاز النهر المذكور وهزم هزيمة ماحقة في المعركة التي خاضها أن المملكة التي كانت تقصدها النبوءة إنما هي مملكته.

على أن المرء ينبغي ألا يكون ساذجاً في التعامل مع الأحلام. فمنشؤها إنما هو الروح التي ليست بشرية تماماً بل هي بالأحرى نفحة الطبيعة ـ روح إلهة الجمال والعطاء وكذلك القسوة. وإذا ما أردنا أن نميز تلك الروح فسيكون علينا بالتأكيد أن ندنو منها أكثر وأكثر ضمن جو الأساطير القديمة أو خرافات الغابات البدائية، بدلاً من وعي الإنسان العصري. إنني لا أنكر أن هناك مكاسب عظيمة حصل عليها الإنسان من تطور المجتمع المتحضر. لكن هذه المكاسب لم تتحقق إلا لقاء خسارات هائلة لم نبدأ بتقديرها حق قدرها إلا اليوم. ولقد كان جزء من الغاية التي قمت من أجلها بمقارنات بين الحالة البدائية للإنسان والحالة الحضارية هو أن أبين ميزان الخسائر والمكاسب هذه.

فالإنسان البدائي تحكمه غرائزه أكثر بكثير مما تحكم أحفاده العصريين «العقلانيين» الذين تعلموا كيف «يضبطون» أنفسهم، وفي عملية التحضر هذه، فصلنا وعينا شيئاً فشيئاً عن الطبقات الغريزية الأعمق التي تتشكل منها النفس البشرية. بل فصلناه أخيراً عن الأساس الجسدي للظاهرة النفسية. لكننا، لحسن الحظ، لم نفقد تلك الطبقات الغريزية الأساسية، فهي ما تزال جزءاً من العقل الباطن، على الرغم من أنها قد لا تعبر عن نفسها إلا على شكل صور نراها في الأحلام. هذه الظواهر الغريزية ـ التي قد لا يتعرف المرء إلى حقيقتها دائماً نظراً لأنها ذات طبيعة رمزية ـ تلعب دوراً حيوياً هاماً في ما دعوته بالدور التعويضي للأحلام.

فمن أجل الاستقرار العقلي بل وحتى الصحة البدنية، يتوجب على الشعور واللا شعور أن يترابطا ترابطاً متكاملاً وبالتالي أن يتحركا وفق خطين متوازيين فإذا ما انشطر واحدهما عن الآخر أو انفصما سينجم عن ذلك اضطراب سيكولوجي. وفي هذا المجال تكون رموز الأحلام ناقلات أساسية

للرسائل التي ترسلها الأجزاء الغريزية من النفس البشرية إلى الأجزاء العقلانية منها، وتفسير تلك الرموز إنما يقضي على فقر الوعي ويغنيه بحيث يتعلم كيف يفهم لغة الغرائز المنسية مرة أخرى.

بالطبع، الناس ملزمون بأن يشككوا في دور الأحلام هذا، نظراً لأن رموزها غالباً جداً ما تمر دون أن يلحظها أو يفهمها أحد. وفي الحياة العادية غالباً ما ينظر إلى مسألة فهم الأحلام على أنها مسألة زائفة. وبإمكاني أن أوضح هذه النقطة من خلال تجربتي مع قبيلة بدائية في شرقي أفريقيا. فمما أثار دهشتي أن رجال تلك القبيلة كانوا ينكرون أنهم يرون أحلاماً. لكن من خلال محادثاتي مع المرضى والأحاديث غير المباشرة اكتشفت أنهم يرون أحلاماً شأنهم شأن الناس جميعاً في كل مكان إلا أنهم كانوا مقتنعين بأن أحلامهم لا معنى لها. «فأحلام الناس العاديين لا تعني شيئاً» هكذا كانوا يقولون لي. فقد كانوا يعتقدون أن الأحلام الوحيدة التي تحمل أي معنى إنما هي أحلام الزعماء ورجال الطب أولئك الذين كانوا يعنون بشؤون القبيلة وصالحها العام والذين كانوا يحظون بأرفع التقدير. لكن العقبة الوحيدة التي واجهتني هي أن الزعيم والطبيب كليهما كانا يزعمان أنهما كفا عن رؤية أحلام ذات معنى. وقد أرجعا تاريخ ذلك التغير إلى الزمن الذي دخل فيه البريطانيون بلادهم، فمنذ ذلك التاريخ تولى المسؤول الجديد ـ وهو الموظف البريطاني المسؤول عن إدارة منطقتهم ـ بنفسه وظيفة «الأحلام الكبيرة» التي كانوا يرونها من قبل، وكانت تهدي سلوك القبيلة حتى ذلك الحين.

لكن عندما أذعن أولئك القبليون واعترفوا بأنهم يرون أحلاماً إلا أنهم يعتقدون أنها جوفاء بلا معنى، كانوا أشبه بالإنسان العصري الذي يعتقد أن الحلم ليس له أية دلالة وذلك ببساطة لأنه لا يفهمه. لكن حتى الإنسان المتحضر يمكن أن يلاحظ أحياناً أن الحلم (الذي قد لا يتذكره أبداً) قادر على تغيير مزاجه نحو الأحسن أو الأسوأ. إن الحلم شيء

«نفهمه» لكن فقط بطريقة لا شعورية، وهذا ما يحدث عادة. ففي المناسبات النادرة وعندما يكون الحلم مؤثراً على نحو خاص أو يكرر نفسه في فترات منتظمة، حينها فقط ينظر معظم الناس إلى التفسير باعتباره أمراً مرغوباً فيه.

هنا ينبغي أن أضيف كلمة تحذير من تحليل الأحلام بطريقة غير ذكية أو غير كفوءة فهناك بعض الناس تكون حالتهم الذهنية مضطربة إلى درجة يغدو معها تفسير أحلامهم خطراً للغاية. في حالة كهذه، يكون الوعي الوحيد - الجانب نفسه منقطعاً عن العقل الباطن اللا عقلاني أو «المجنون» ولا يعود الاثنان للالتقاء ما دون اتخاذ احتياطات خاصة.

على أنه من الحماقة الخالصة، إذا ما تكلمنا بصورة أكثر عمومية، أن نعتقد أن هناك مرشدات منهجية جاهزة لتفسير الأحلام، كما لو أن بإمكان المرء أن يشتري، بكل بساطة، كتاباً مرجعياً يستخرج منه معنى رمز بعينه. فما من رمز من رموز الأحلام يمكن فصله عن الإنسان نفسه الذي يحلم به، وليس هناك من تفسير محدد أو مباشر لأي حلم، ذلك أن كل إنسان يختلف اختلافاً بيناً، بالطريقة التي يكمل بها عقله الباطني الواعي أو يعوضه، إلى درجة يستحيل معها التأكد من الكيفية التي يمكن بها تصنيف الأحلام ورموزها أصلاً.

صحيح أن هناك أحلاماً ورموزاً فريدة (أحبذ أن أدعوها باسم «الرئيسيات») تكون نموذجية وغالباً ما يحلم بها الناس. من بين هذه الرئيسيات السقوط، الطيران، كون المرء ملاحقاً من قبل حيوانات خطرة أو أناس معادين وكونه يرتدي ملابس غير مناسبة أو شائنة في أماكن عامة وكونه أعزل كلياً أو يعدو أشد العدو دون أن يصل إلى أي مكان. أما الحلم الرئيسي الذي لدى الأطفال عامة فهو أن يرى الطفل نفسه وهو ينمو على نحو ضئيل جداً أو كبير جداً أو أن يتحول من شخص إلى آخر

ـ كما تجد، مثلاً، في قصص لويس كارول «أليس في بلاد العجائب». لكن لا بد لي هنا من أن أؤكد مرة ثانية على أن هذه هي الموضوعات الرئيسية التي ينبغي النظر إليها في سياق الحلم ذاته وليس على شكل رموز تفسر ـ ذاتها بذاتها.

إن الحلم الذي يتكرر هو ظاهرة تستحق الاهتمام. فهناك حالات يرى الناس فيها الحلم ذاته من طفولتهم حتى سنين متأخرة من حياتهم. حلم من هذا النوع يكون عادة محاولة للتعويض عن عيب بعينه في موقف الحالم تجاه الحياة أو قد يرجع بتاريخه إلى لحظة زمنية أصابه فيها أذى وخلف وراءه تعصباً بعينه. كما قد يكون أحياناً حدساً يتعلق بحادثة هامة ستقع في المستقبل.

أنا نفسي ظللت لعدة سنوات أحلم بحلم من هذه الرئيسيات، وفي هذا الحلم «اكتشفت» جزءاً من بيتي لم أكن أعلم بوجوده. ففي بعض الأحيان كنت أرى الجناح الذي كان والداي المتوفيان قبل زمن طويل يعيشان فيه، يحتوي، وهو الأمر الذي أثار دهشتي، على مختبر يدرس فيه والدي علم التشريح المقارن للأسماك وأمي تدير فندقاً لنزلاء وهميين. جناح الضيوف غير المألوف ذاك كان، بالواقع، بناء تاريخياً قديماً منسياً منذ زمن طويل، رغم أنه كان من ممتلكاتي التي ورثتها. وقد كان يحوي أثاثاً قديماً مثيراً للاهتمام، لكن قبل أن تنتهي سلسلة الأحلام تلك اكتشفت، في أحدها، مكتبة قديمة كنت أجهل كل ما فيها من كتب. أخيراً، أي في آخر حلم، فتحت أحد الكتب فوجدت فيه عدداً كبيراً من الصور الرمزية المدهشة للغاية. وحين أفقت كان قلبي يدق دقاً سريعاً لشدة انفعالي.



مثال مشهور عن الحلم الشائع الذي يرى الطفل فيه نفسه وهو ينمو على نحو كبير جداً : الرسم مأخوذ من «أليس في بلاد العجائب» (1877) وتظهر فيه أليس وقد كبرت حتى ملأت البيت.



الحلم الشائع أيضاً أي حلم الطيران، في الرسم (الذي رسمه الفنان البريطاني الذي عاش في القرن التاسع عشر، وليم بليك) شيء ما يقول «أواه، كم حلمت بأشياء مستحيلة!!».

لكن قبل حين من رؤيتي لذلك الحلم كنت قد اتفقت مع أحد باعة الكتب القديمة اتفاقاً يمكنني من الحصول على أحد المؤلفات الكلاسيكية لأحد كيميائيي العصور الوسطى. وكنت قد وقعت على اقتباس أدبي اعتقدت أنه ذو صلة بالكيمياء في العهود البيزنطية الأولى وكان بودي أن أتحقق من ذلك. بعد عدة أسابيع من رؤيتي لذلك الحلم وصلتني رزمة من بائع الكتب. في داخل الرزمة كان هناك مجلد من رق يعود تاريخه إلى القرن السادس عشر، فيه رسوم رمزية رائعة ذكرتني للتو بتلك التي رأيتها في حلمي، وبما أن إعادة اكتشاف مبادئ الكيمياء باتت جزءاً هاماً من عملي كرائد في ميدان علم النفس، فإن موضوعة حلمي المتكرر تغدو سهلة الفهم. فالبيت، بالطبع، هو رمز لشخصيتي وساحة اهتماماتها الواعية، والملحق المجهول يمثل الحدس بحقل جديد للاهتمام والبحث لم يكن عقلي الواعي يدركه في ذلك الحين. لكن منذ تلك اللحظة، أي منذ ثلاثين عاماً، لم يعاودني الحلم مرة ثانية.

تحليل الأحلام:

لقد بدأت هذا المقال بلفت النظر إلى الفارق بين الإشارة والرمز. فالإشارة هي دائماً أقل من المفهوم الذي تمثله في حين أن الرمز يمثل دائماً ما هو أكثر من معناه الواضح والمباشر. زد على ذلك أن الرموز هي نتاج الطبيعة والعفوية. إذ ما من عبقري وضع قلماً أو فرشاة في يده ثم قال: «الآن سأبتكر رمزاً»، وما من أحد يتوصل إلى فكرة عقلانية تقريباً عقب استنتاج منطقي أو نية مقصودة ثم يعطيها صيغة «رمزية». فمهما تكن الأشراك الخيالية التي ينصبها المرء لفكرة من هذا النوع فإنها ستظل إشارة مرتبطة بالتفكير الواعي الكامن خلفها، لا رمزاً يلمح إلى ما هو مجهول حتى تلك اللحظة. في الأحلام، تحدث الرموز بشكل عفوي، ذلك أن الأحلام تأتي من تلقاء ذاتها ولا تخترع اختراعاً، وهي، لهذا السبب، المصدر الرئيسي لمعرفتنا كلها فيما يتعلق بالرموز.

لكن، وكما ينبغي أن أشير، لا تحدث الرموز في الأحلام فقط، إنها تظهر في جميع أنواع المظاهر النفسية، كما أن هناك أفكاراً ومشاعر رمزية، أفعالاً ومواقف رمزية. وغالباً ما يبدو أنه حتى الأشياء الجامدة تتعاون مع العقل الباطن في ترتيب الأنماط الرمزية. فهناك العديد من القصص المثبتة تماماً تدور حول ساعات تتوقف في اللحظة التي يموت فيها أصحابها، إحداها هي ساعة ذات نواس على حائط قصر فريدريك الكبير في سان سوسي، تلك التي توقفت حين قضى الإمبراطور نحبه. من الأمثلة الشائعة الأخرى، ثمة مثال المرآة التي تتكسر أو اللوحة التي تسقط حين تحدث وفاة، أو التصدعات الصغيرة التي لا تفسير لها، تلك التي تحدث حين يكون الإنسان ماراً بأزمة عاطفية، وحتى لو رفض المتشككون تصديق أقوال كهذه، فإن قصصاً من هذا النوع تظهر دائماً وتروى بين الناس وهذا وحده يخدم كبرهان كاف على أهميتها السيكولوجية.

بيد أن هناك رموزاً كثيرة (من بينها رموز بالغة الأهمية)، ليست ذات صفة فردية بل جماعية بطبيعتها ومنشأها. هذه الرموز هي صورة دينية في الغالب. المؤمن من الناس يزعم أنها ذات منشأ قدسي ـ تجلت للإنسان. أما الريبي فيقول بكل بساطة إنها مخترعة اختراعاً. وكلاهما على خطأ. فالصحيح كما يلاحظ الريبي، أن الرموز والمفاهيم الدينية ظلت لقرون من الزمن موضوع حبك وتفكير دقيق وواع تماماً. والصحيح أيضاً، كما يلاحظ المؤمن، أن منشأها موغل في البعد والقدم، ضارب جذوره في مجاهل الماضي حتى يبدو وكأنه غير نابع من البشر. لكن الحقيقة هي أن هذه الصور «تمثيلات جماعية» انبثقت من أحلام بدائية وخيالات مبدعة. وهذه الصور، بحد ذاتها، تجليات عفوية لا إرادية، لا ابتكارات مقصودة على الإطلاق.

هذه الحقيقة، كما سأشير فيما بعد، لها تأثير مباشر وهام على تأويل الأحلام. فمن الواضح أنك حين تفترض أن الحلم رمزي، ستفسره على نحو مغاير لتفسير الشخص الذي يعتقد أن الفكرة أو العاطفة المحركة الأساسية

تكون موجودة مسبقاً إنما «تتنكر» فقط بثياب الحلم. في الحالة الأخيرة، يكون لتفسير الحلم معنى ضئيل، نظراً لأنك لن تجد إلا ما تعرفه مسبقاً.

لهذا السبب كنت دائماً أقول لطلابي: «تعلموا أكثر ما تستطيعون عن الرموز، ثم انسوا ذلك كله حين تحللون حلماً». هذه النصيحة ذات أهمية عملية خاصة حتى أنني جعلت القاعدة التي أذكر بها نفسي دائماً هي أنني لا يمكن أن أفهم حلم شخص آخر إلى درجة تكفي لتفسيره تفسيراً صحيحاً تماماً. ولقد وضعت هذه القاعدة لكي أحد من دفق تداعياتي وردود أفعالي، ولولا ذلك فربما كانت تلك التداعيات وردود الأفعال ستسيطر على شكوك مريضي وتردداته. وبما أنه ذو أهمية علاجية كبيرة بالنسبة إلى المحلل أن يتوصل إلى الرسالة ذاتها التي أراد الحلم نقلها (أي إلى المساهمة التي يقدمها العقل الباطن إلى العقل الواعي) بأكبر قدر من الدقة، فإن الجوهري بالنسبة إليه، أن يستكشف محتويات الحلم بأكبر قدر من الدقة والتمحيص أيضاً.

حين كنت أعمل مع فرويد، رأيت حلماً يوضح هذه النقطة تماماً. فقد حلمت أنني في «بيتي»، في الطابق الأول على ما يبدو، في غرفة جلوس صغيرة مبهجة مؤثثة وفق طراز القرن الثامن عشر. وقد أدهشني أنني لم أكن قد رأيت تلك الغرفة من قبل فبدأت أتساءل كيف تراه الطابق الأرضي؟ بعدئذ نزلت الدرج فوجدت المكان معتماً نوعاً ما، جدرانه مكسوة بالخشب وأثاثه من النوع الثقيل الذي يعود للقرن السادس عشر أو حتى أبكر، فتزايد عجبي واستغرابي. وتملكتني رغبة جارفة في أن أرى المزيد من البنية الكاملة لهذا البيت، لذلك نزلت إلى القبو حيث وجدت باباً ينفتح على سلم ذي مدرج حجري يفضي إلى غرفة واسعة ذات قناطر. أرضها تتألف من بلاطات حجرية كبيرة المساحات، وجدرانها بالغة القدم. تفحصت الملاط فوجدت فيه نثرات من الآجر، أي كان من الواضح أن الجدران ذات أصل روماني، الأمر الذي زادني اهتياجاً وانفعالاً. في إحدى الزوايا، رأيت حلقة من حديد على البلاطة الحجرية. رفعت البلاطة إلى الأعلى فرأيت وراءها سلماً ضيقاً آخر ذا مدرج

حجري يفضي إلى ما يشبه الكهف، ذاك الذي بدا لي وكأنه قبر يعود إلى ما قبل التاريخ، فيه جمجمتان وبعض العظام وحطام أوان فخارية. حينذاك أفقت.

ولو أن فرويد، حين حلل هذا الحلم، قد اتبع طريقتي في استكشاف مترابطاته وسياقه الخاص، لكان قد سمع قصة موغلة ـ في ـ البعد. لكنني أخشى أنه كان سيشطب عليها باعتبارها مجرد محاولة للهروب من مشكلة هي بالحقيقة مشكلته هو. والواقع أن الحلم هو موجز سريع لحياتي، وبصورة أكثر تحديداً لتطور عقلي. فقد نشأت في بيت عمره مائتا سنة، أثاثه يتكون بمعظمه من قطع تعود لثلاثمائة سنة، وعلى الصعيد الذهني كانت مغامراتي الروحية الأعظم حتى تلك اللحظة هي أن أدرس فلسفة كانت وشوبنهاور. أما النبأ العظيم الذي كان سائداً في ذلك الحين فهو إنجازات تشارلز داروين، وقبل ذلك بوقت قصير، كنت أعيش بمفاهيم والدي التي تعود للقرون الوسطى، والديّ اللذين كانت ماتزال ترعى الناس والعالم، في نظرهما، عين الرعاية الإلهية التي لا تغفل ولا تنام. ذلك العالم كان قد أصبح قديماً مهجوراً. وإيماني كمسيحي كان قد تزعزع إثر مقابلته بالأديان الشرقية والفلسفة الإغريقية. ولهذا السبب كان الطابق الأرضي ساكناً جداً معتماً جداً ومهجوراً تماماً.

اهتماماتي التاريخية حينذاك كانت قد انبعثت من اهتمام متأصل في نفسي بالتشريح المقارن وعلم الإحاثة حين كنت أعمل كمساعد في معهد للتشريح. وكانت تفتنني عظام إنسان المستحاثات وخاصة إنسان النياندرثال الذي جرى كثير من النقاش حوله وجمجمة الإنسان الذي اكتشفه ديوبيس والذي كان ما يزال يثير جدلاً اكبر. والحقيقة أن هذه كانت المترابطات الحقيقية لحلمي، لكنني لم أتجرأ على ذكر موضوع الجماجم أو الهياكل العظمية أو الجثث لفرويد، نظراً لأنني كنت قد تعلمت أنه لا يحب هذا الموضوع. لقد كرس فكرة بعينها وهي أنني أتوقع موته بسن مبكرة. وقد

توصل إلى استنتاجه ذاك من أنني كنت قد أبديت اهتماماً كبيراً بالجثث المحنطة في ما يدعى بمتحف بليكر في بريمان، ذاك الذي كنا قد زرناه معاً عام 1909 ونحن في طريقنا إلى المرفأ الذي كنا سنستقل منه سفينتنا إلى أمريكا.

لذلك شعرت بالنفور من أن أكشف عن أفكاري الخاصة، نظراً لأنني، إثر تجربتي مؤخراً، كنت متأثراً عميق التأثر بالشقة التي لا يمكن ردمها تقريباً بين نظرة فرويد الفكرية وخلفيته من جهة وبين نظرتي وخلفيتي من جهة أخرى. لقد كنت أخشى أن أخسر صداقته لو كشفت له، صراحة، عالمي الداخلي الذي استنتجت أنه سيبدو له غريباً كل الغرابة. ولشعوري بأنني غير متيقن تماماً من طريقي الخاص في علم النفس، لفقت له، وبصورة آلية تقريباً، كذبة ما عن «تداعياتي الحرة» كي اتخلص من المهمة المستحيلة وهي أن أوضح له تركيبي الشخصي جداً والمختلف كل الاختلاف.

لكن لا بد لي من أن أعتذر لروايتي الطويلة هذه للورطة التي وقعت فيها نتيجة سردي للحلم الذي رأيته على مسامع فرويد. لكن هذا مثال جيد على الصعوبات التي يواجهها المرء في سياق تحليل حلم حقيقي. فذلك يعتمد كثيراً على الفوارق الشخصية بين المحلِّل والمحلَّل له.

فسرعان ما أدركت أن فرويد كان يبحث عن رغبة من رغباتي غير المؤاتية. لذلك اقترحت، وعلى نحو تجريبي، أن الجماجم التي حلمت بها قد تشير إلى بعض أفراد عائلتي الذين أرغب، لسبب من الأسباب، بوفاتهم، فلقي هذا الاقتراح قبولاً لديه. لكنني لم أكن راضياً عن حل ملفق كهذا.

وعلى الرغم من أنني كنت أحاول أن أجد إجابة مناسبة لأسئلة فرويد إلا أن فكرة لمعت فجأة في رأسي وشوشتني، فكرة تتعلق بالدور الذي يلعبه العامل الذاتي في الفهم السيكولوجي. تلك الفكرة كانت طاغية بحيث أنني لم أعد أفكر إلا بكيفية الخروج من تلك الورطة الصعبة، فاتخذت الطريق الأسهل وهو الكذب. وبالطبع ليس هذا بالأمر الحسن كما يتعذر الدفاع عنه

أخلاقياً، لكن لولا لجوئي إليه فربما كنت سأغامر بخوض شجار مهلك مع فرويد ـ وهو الأمر الذي كنت أود تجنبه لأسباب كثيرة.

لمعتي الفكرية تلك كانت تتألف من رؤيتي المفاجئة وعلى نحو غير متوقع تماماً لحقيقة مفادها أن حلمي أياً كان يعني نفسي، حياتي، عالمي، واقعي كله مقابل البنية النظرية التي أقامها عقل غريب آخر لأسباب وأعراض تخصه هو. فالحلم لم يكن حلم فرويد بل حلمي أنا ولقد فهمت فجأة وبلمعة فكرية ما الذي كان يعنيه حلمي.

هذا الخلاف يوضح حقيقة هامة حول تحليل الحلم. إذ ليس التكتيك ما يمكن تعلمه وتطبيقه حسب القواعد بقدر ما هو التبادل الجدلي بين الشخصيتين. فإذا ما عوملت بتكتيك ميكانيكي صرف، فإن شخصية الفرد، وحقيقة الحالم النفسية يمكن أن تضيع وبالتالي ترتد المشكلة العلاجية لتتخذ السؤال البسيط التالي: أي الشخصين المعنيين ـ المحلل أم الحالم ـ مهيمن على الآخر يا ترى؟ ولقد أقلعت عن المعالجة بالتنويم المغناطيسي لهذا السبب بالذات، نظراً لأنني لم أشأ أن أفرض إرادتي على الآخرين. بل كنت أرغب في أن تنشأ عمليات المعالجة من شخصية المريض ذاتها وليس من اقتراحاتي أنا، تلك التي ستكون ذات تأثير عابر وحسب. لقد كان هدفي هو أن أصون كرامة المريض وحريته وأحافظ عليهما، بحيث يمكنه أن يحيا حياته وفق رغباته هو. وفي تلك المقابلة مع فرويد، انبثق في ذهني لأول مرة أن علينا، قبل أن نصوغ نظريات عامة حول الإنسان وتركيبه النفسي، أن نتعلم المزيد والمزيد عن الكائن الإنساني الحقيقي الذي يتعين علينا التعامل معه.

فالفرد هو الحقيقة الوحيدة. وبقدر ما نبتعد عن الفرد باتجاه الأفكار المجردة المتعلقة بالجنس البشري، يكبر الاحتمال أكثر وأكثر في أن نقع في الخطأ. وحبذا، في زمن الانتفاضات الاجتماعية والتغيرات السريعة هذه، أن نعرف أكثر بكثير مما نعرفه عن الكائن الإنساني الفرد، ذلك أن

الكثير من الأمور تتوقف على خصائصه الذهنية والخلقية. لكن إن كان ينبغي أن نرى الأشياء من منظورها الصحيح، فلا بد لنا من أن نفهم ماضي الإنسان كما نفهم حاضره. وهذا يفسر لماذا يعد فهم الأساطير والرموز ذا أهمية أساسية.

مشكلة الأنماط :

يعد أمراً مشروعاً في فروع العلوم الأخرى كلها أن تطبق التنويم المغناطيسي على شخص لا تربطك به علاقة شخصية. لكن علم النفس يواجهك، لا محالة، بعلامات الحياة المشتركة بين فردين، لا يمكن لأي منهما أن يجرد من شخصيته الذاتية أو ينفصل عن شخصيته بأية طريقة أخرى، بالحقيقة. فالمحلل ومريضه يمكن أن يبدآ بالاتفاق على معالجة مشكلة معينة بأسلوب موضوعي وغير شخصي، لكن ما إن يدخلا لب المشكلة حتى تغدو شخصيتاهما الكاملتان ذات علاقة وثيقة فيما يبحثانه. عند هذه النقطة، يغدو إجراء المزيد من التقدم أمراً غير ممكن إلا إذا كان بالإمكان التوصل إلى اتفاق متبادل.

ترى هل يمكننا التوصل إلى أي حكم موضوعي حول النتيجة النهائية؟ يمكننا فقط إذا ما قمنا بمقارنة بين النتائج التي توصلنا إليها والمعايير التي تعد صالحة عموماً في الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه الفرد، بل حتى حينذاك، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار التوازن العقلي (أو الصحة العقلية) للفرد المعني. ذلك أن النتيجة لا يمكن أن تكون مجرد تسوية جماعية يقوم بها الفرد للتكيف مع «معايير» مجتمعه. بل إن هذه الحالة قد ترقى إلى حالة غير طبيعية تماماً. فالمجتمع العادي السليم هو المجتمع الذي يختلف فيه الأفراد عادة نظراً لأن الاتفاق نادر نسبياً خارج إطار الخصائص البشرية الغريزية.



شخص انبساطي توكيدي يهيمن على شخص انطوائي منغلق على نفسه في رسم كاريكاتوري لفنان أمريكا جولز فيفر. هذه المصطلحات اليونغية المتعلقة بالأنماط البشرية ليست دوغماتية.

يلعب الاختلاف دور الوسيلة بالنسبة إلى الحياة الذهنية في المجتمع لكنه ليس غاية بحد ذاته، فالاتفاق مهم أيضاً. ونظراً لأن علم النفس يعتمد أساساً على توازن المتضادات، لا يمكن اعتبار أي حكم نهائياً وحاسماً ما لم تكن إمكانية عكسه قد أخذت بعين الاعتبار. سبب هذه الخاصة يكمن في الحقيقة القائلة أنه ما من وجهة نظر سابقة لعلم النفس أو خارجه تتيح لنا إمكانية صوغ حكم نهائي حول ماهية النفس البشرية.

لكن على الرغم من أن الأحلام تتطلب معالجة فردية، فإن وجود بعض المبادئ العامة أمر ضروري لتصنيف وتوضيح المادة التي يجمعها عالم النفس من خلال دراسته للكثير من الأفراد. إذ من الواضح أن من المستحيل أن نصوغ أية نظرية سيكولوجية، أو نعلمها، بمجرد تقديم وصف لأعداد كبيرة من الحالات المنفردة دون أن نبذل أي جهد لرؤية ما هو مشترك بينها وما هو مختلف. فأية سمة عامة يمكن اختيارها كمنطلق وأساس. إذ يمكن للمرء، مثلاً، أن يحدد اختلافاً بسيطاً نسبياً بين فردين ذوي شخصية «انبساطية» وفردين آخرين ذوي شخصية «انطوائية»، وما هذه إلا حالة تعميم واحدة من حالات كثيرة ممكنة، لكنها تمكننا من أن نرى مباشرة الصعوبات التي يمكن أن تنشأ إذا كان المحلل من نمط ومريضه من نمط آخر.

ونظراً لأن أي تحليل عميق للأحلام يؤدي إلى مواجهة بين فردين اثنين، فمن الواضح أنه سيكون هنالك فارق كبير فيما إذا كان موقفاهما من النمط نفسه أم من نمطين مختلفين. فإذا كانا ينتميان للموقف نفسه، فإنهما قد يبحران معاً سعيدين لمدة طويلة من الزمن. لكن إذا ما كان أحدهما انبساطياً والآخر انطوائياً، فإن وجهات نظرهما المختلفة والمتناقضة يمكن أن تتصادم على الفور، خاصة حين يكونان جاهلين لنمط شخصيتهما أو عندما يكون واحدهما مقتنعاً بأن نمط شخصيته هو النمط الصحيح الوحيد. فالانبساطي، مثلاً، سيختار نظرة الأغلبية، في حين سيرفضها الانطوائي لا لشيء إلا لأنها دارجة. سوء تفاهم كهذا من السهل كثيراً أن يقع نظراً لأن قيمة المرء تنبع من انعدام ـ قيمة الآخر. فرويد نفسه على سبيل المثال، فسر النمط الانطوائي بأنه فرد يعنى عناية بغيضة بنفسه. لكن الاستبطان ومعرفة ـ الذات يمكن أيضاً أن يكونا بالغي الأهمية والقيمة.

إذن، من الضروري تماماً أن نأخذ بالحسبان مثل هذه الفوارق بين الشخصيات عند تفسيرنا للأحلام. إذ من الصعب أن نزعم أن المحلل هو الإنسان الأسمى الذي يرتفع فوق فوارق كهذه، لا لشيء إلا لأنه طبيب اطلع

على بعض النظريات السيكولوجية وفهم الأسلوب المرافق لها من أجل المعالجة. إن باستطاعته فقط أن يتصور نفسه الأسمى بقدر ما يفترض أن نظريته وأسلوبه هما حقيقتان مطلقتان قادرتان على احتواء النفس البشرية برمتها. لكن لما كان مثل هذا الافتراض أكثر من موضع شك، فإنه لن يستطيع فعلاً أن يكون واثقاً منه. نتيجة لذلك، فإنه سيكون عرضة للشكوك الخفيفة إذا ما واجه الكلية البشرية لمريضه بنظرية أو أسلوب (هو مجرد فرضية أو محاولة) بدلاً من أن يواجهه بكليته الحية.

فشخصية المحلل ككل هو المكافئ الصالح الوحيد لشخصية مريضه أما الخبرة والمعرفة السيكولوجيتان فلا تزيدان عن أنهما مجرد نقطتين إيجابيتين لصالح المحلل، إذ إنهما لا تخرجانه خارج الساحة التي لا بد من أن يخضع فيها للاختبار تماماً كمريضه. لهذا السبب، من المهم كثيراً معرفة ما إذا كانت شخصيتاهما متوافقتين أم متخالفتين أم متكاملتين.

ليست الانطوائية والانبساطية إلا خاصتين فقط من خصائص السلوك البشري الكثيرة. لكنهما غالباً ما تكونان أكثر وضوحاً وأسهل تمييزاً. فإذا ما كان المرء يدرس أفراداً انبساطيين، مثلاً، فإنه سرعان ما يكتشف أنهم يختلفون بأشكال كثيرة بعضهم عن البعض الآخر، لذلك فإن كون المرء انبساطياً إنما هو معيار أكثر ظاهرية وعمومية من أن يكون ميزة خاصة حقاً. وهذا يفسر لماذا حاولت، منذ زمن طويل، أن أجد بعض الخصائص الأكثر أساسية - الخصائص التي يمكن أن تحقق الغاية من إعطاء ترتيب ما للاختلافات الظاهرية التي لا حدود لها بين الناس كأفراد.

ولقد تأثرت دائماً بالحقيقة القائلة إن هناك عدداً مدهشاً من الأفراد الذين يستخدمون عقولهم إنما بطريقة غبية غباء مذهلاً. كذلك أدهشني أن أكتشف كثيراً من الناس الأذكياء النابهين الذين عاشوا (بالقدر الذي يمكن للمرء أن يستنتج) وكأنهم لم يتعلموا البتة كيف يستخدمون حواسهم: فهم لم يروا أشياء مرت أمام عيونهم، أو لم يسمعوا كلمات طنت في آذانهم أو لم

يلاحظوا أشياء لمسوها أو تذوقوا طعمها. كما أن البعض يعيشون دون أن يعوا حالة أجسادهم.

وهناك آخرون يبدو وكأنهم يعيشون في حالة من الوعي شديدة الغرابة، لكأنما الحالة التي وصلوا إليها في يومهم هي حالة نهائية لا سبيل إلى تغييرها أو لكأن العالم والنفس ثابتان وسيبقيان ثابتين إلى الأبد. إنهم يبدون وكأنهم خالون من كل خيال، يعتمدون حصراً وبصورة تامة على إدراكهم الحسي، الفرص والاحتمالات لا وجود لها في عالمهم وفي «حاضرهم» ليس هنالك «غد» قط. فالمستقبل هو مجرد تكرار للماضي. هنا، سأحاول أن أقدم للقارئ لمحة عن انطباعاتي الأولى حين بدأت أراقب كثيراً من الناس الذين كنت أواجههم. فسرعان ما أصبح واضحاً لدي أن الناس الذين كانوا يستخدمون عقولهم هم الناس الذين يفكرون ـ أي يستخدمون قدراتهم الفكرية في محاولتهم للتكيف مع الناس والظروف. أما الناس الأذكياء أيضاً ممن لم يكونوا يفكرون فهم أولئك الذين كانوا يبحثون عن طريقهم ويجدونه بالإحساس.

و «الإحساس» أو الشعور كلمة تحتاج إلى بعض التفسير. مثال على ذلك يتكلم المرء عن «الإحساس» أو «الشعور» حين تتعلق المسألة بـ «العاطفة» لكنه يستخدم الكلمة نفسها أيضاً في تعريف رأي من الآراء، مثال على ذلك، يمكن أن تبدأ رسالة من البيت الأبيض على النحو التالي: «يشعر الرئيس...» إضافة إلى ذلك فإن هذه الكلمة قد تستخدم للتعبير عن حدس، كأن تقول مثلاً: «لدي شعور بأن...».

إنني، حين أستخدم كلمة «شعور أو إحساس» مقابل كلمة «تفكير» إنما أشير إلى حكم من أحكام القيمة ـ مثلاً، مقبول أم غير مقبول، جيد أم سيء، وهلم جراً. فالشعور، طبقاً لهذا التعريف، ليس عاطفة (إذ إن هذه، كما توحي الكلمة، غير إرادية). والشعور، بالمعنى الذي أقصده، (شأنه شأن التفكير) هو عمل عقلاني (أي منظم) في حين أن الحدس البدهي هو عمل لا

عقلاني (أي إدراكي حسي). وبقدر ما يكون الحدس نابعاً من الحس الباطني، فإنه لا يكون نتاج عمل إرادي، بل هو حادثة لا إرادية تعتمد على مختلف الظروف الخارجية أو الداخلية كبديل لإصدار حكم. والحدس أشبه بعملية الإدراك ـ الحسي التي هي أيضاً حادثة لا عقلانية طالما أنها تعتمد أساساً على بواعث موضوعية تدين بوجودها لأسباب جسدية لا عقلية.

هذه الأنماط الوظيفية الأربعة تتطابق مع الوسائل الواضحة التي يجدد بها الوعي توجهه في ميدان الخبرات. فالحس (أي الإدراك بالحواس) ينبئنا بوجود الشيء والتفكير يحدد ماهيته، والشعور يخبرنا ما إذا كان مقبولاً أم لا، والحدس يقول لنا من أين مصدره وإلى أين وجهته.

لكن على القارئ أن يدرك أن هذه المعايير الأربعة لأنماط السلوك البشري هي مجرد أربع وجهات نظر من بين وجهات نظر كثيرة كقوة الإرادة، المزاج، الخيال، الذاكرة وهلم جرا. فأنا لا أتمسك بها تمسك الدوغمائي، المدافع عن عقيدة دون بينة، لكن طبيعتها الأساسية تزكيها كمعايير مناسبة للتصنيف. وإنني لأجدها مفيدة على نحو خاص حين أدعى لأفسر للأطفال موقف آبائهم وللزوجات موقف أزواجهن والعكس بالعكس. وهي مفيدة أيضاً حين يرغب المرء في فهم أهوائه ونزواته.

لهذا السبب، إن أردت أن تفهم حلم شخص آخر، عليك أن تضحي بميولك ونزعاتك وأن تكبت أهواءك. وهذا ليس بالأمر السهل أو المريح نظراً لأنه يعني بذل جهد خلقي لا يستسيغه كل الناس. لكن إذا لم يحاول المحلل انتقاد وجهة نظره والاعتراف بنسبيتها فإنه لن يحصل على المعلومات الصحيحة المتعلقة بعقل مريضه ولا على الرؤية السليمة له. إن المحلل يتوقع رغبة معينة من جهة المريض على الأقل في أن يستمع لرأيه وأن يحمله محمل الجد، وينبغي أن يحصل المريض على الحق نفسه أيضاً. وعلى الرغم من أن مثل هذه العلاقة أمر لا مناص منه لتحقيق أي فهم وهي بالتالي ضرورة واضحة ـ بذاتها، فإن على المرء أن يتذكر المرة تلو المرة أن الأمر الأهم في

معالجة المريض هو فهمه وليس إرضاء التوقعات النظرية للمحلل. فمقاومة المريض لتفسير المحلل ليست خطأ بالضرورة، بل هي علامة أكيدة على أن هناك شيئاً ما لا «يعمل بفعالية»، أي إما أن المريض لم يصل بعد إلى النقطة التي يفهم فيها التفسير أو التفسير ليس ملائماً.

ففي محاولاتنا لتفسير رموز أحلام شخص آخر، يعيقنا بصورة دائمة تقريباً ميلنا لملء الثغرات التي لا بد من وجودها في فهمنا بطريق الإسقاط ـ أي بالافتراض أن ما يدركه المحلل أو يفكر به يدركه الحالم أيضاً أو يفكر به. ولكي أتغلب على منشأ الخطأ هذا، فقد كنت أصر دائماً على أهمية الالتصاق بمحتوى الحلم ذاته واستبعاد جميع الافتراضات النظرية المتعلقة بالأحلام عامة ـ ما عدا الفرضية القائلة إن للأحلام معنى بشكل من الأشكال.

مما قلت يتضح أنه ليس باستطاعتنا أن نضع قواعد عامة لتفسير الأحلام. وحين اقترحت في وقت سابق أن الوظيفة العامة للأحلام هي، على ما يبدو، أن تعوض النقائص أو التشوهات الموجودة في العقل الواعي إنما عنيت أن هذه الفرضية تفتح المجال للطريقة الواعدة أكثر والموصلة إلى طبيعة أحلام بعينها. هذه الوظيفة يمكنك أن تراها واضحة كل الوضوح في بعض الحالات.

أحد مرضاي كان يحمل رأياً رفيعاً جداً عن نفسه وكان يجهل أن كل من يعرفه تقريباً تغيظه هيئة تكبره تلك. ذات يوم أتى إلي وقد رأى في الحلم متشرداً سكيراً ينقلب في خندق ـ وهو المشهد الذي أثار لديه تعليق الترفع الوحيد التالي: «أمر مروع أن ترى الدرك الذي يمكن أن يصل إليه الإنسان». ومن الواضح أن الطبيعة غير السارة لحلمه إنما كانت، بصورة جزئية على الأقل، محاولة لموازنة اعتداده بنفسه وشعوره بأهميته. لكن كان في الحلم ما هو أكثر من هذا. فقد تبين أنه كان لديه أخ مدمن على الكحول ومنحط. أي أن ما كان الحلم يريد كشفه أيضاً هو أن موقف التكبر عنده إنما كان تعويضاً لحالة الأخ، كصورة داخلية وخارجية على حد سواء.

في حالة أخرى تحضرني أيضاً، كانت المرأة الفخورة كل الفخار بفهمها الشديد لعلم النفس ترى أحلاماً متكررة عن امرأة أخرى لم تكن تحبها حين تقابلها في حياتها العادية، لاعتقادها أنها امرأة سخيفة ودساسة ماكرة. لكن في الأحلام، كانت تلك المرأة تظهر بمظهر الأخت تقريباً، ودية ومحبوبة تماماً. ولم تكن مريضتي تفهم لماذا تحلم على هذا النحو بإنسانة تكرهها. والحقيقة أن تلك الأحلام كانت محاولة لنقل فكرة وهي أنها هي نفسها «مظللة» بعقل باطن يشابه بقوامه المرأة الأخرى. وقد صعب كثيراً على مريضتي التي كانت تحمل أفكاراً في غاية الوضوح عن شخصيتها، أن تدرك أن الحلم كان يحدثها عن عقدة السيطرة لديها وعن دوافعها الخفية ـ تلك التي أدت بها أكثر من مرة إلى شجارات كريهة مع صديقاتها، كانت فيها دائماً تضع اللوم على الآخرين لا على نفسها.

إذ ليس الجانب «الظليل» وحده من شخصيتنا هو الذي قد نتجاوزه أو نهمله أو نكبته بل قد نفعل الشيء نفسه أيضاً بخصائصنا الإيجابية. المثال الذي يحضرني هنا هو مثال الإنسان المتواضع ظاهرياً ذي السلوك الرائع الساحق ـ لذاته. إنه يبدو دائماً راضياً بالمقعد الخلفي لكنه يصر بكل دماثة على أن يكون موجوداً. وحين يطلب إليه الكلام يدلي بآراء مبنية على معلومات حسنة. رغم أنه لا يحشرها قط. لكنه يلمح أحياناً إلى أنه يمكن معالجة مسألة من المسائل بطريقة أرفع كثيراً وعلى مستوى أعلى (رغم أنه لا يفسر كيفية ذلك).

مع ذلك، كان يلتقي في أحلامه باستمرار بأشخاص تاريخيين عظام، مثل نابليون، الإسكندر الكبير. تلك الأحلام كانت تعوض، بوضوح، عن عقدة الدونية لديه، إلا أنها كانت ذات دلالة أخرى. ترى أي نوع من الناس أنا؟ ذلك ما كان الحلم يطرحه ليحصل على زوار بارزين كأولئك. وفي هذا المجال كانت الأحلام تشير إلى جنون عظمة سري، ذاك الذي كان يحاول موازنة شعور الحالم بالدونية. تلك الفكرة اللا شعورية بعظمته عزلته عن

حقيقة ظروفه ومكنته من البقاء بعيداً عن المتطلبات المفروضة على الناس الآخرين. إذ لم يكن يشعر بالحاجة لأن يبرهن ـ لنفسه أو للآخرين ـ أن حكمه المترفع إنما يقوم بالأساس على تقديره الرفيع لنفسه.

والحقيقة، أنه كان، باللا شعور، يلعب لعبة مجنونة، وكانت الأحلام تسعى لأن تظهر تلك اللعبة في ساحة الشعور بطريقة غامضة مثيرة للاستغراب. فرفع الكلفة مع نابليون والوقوف على قدم المساواة مع الإسكندر الكبير هما بالضبط نوع من الأوهام التي تنتج عن عقدة الدونية. لكن قد يتساءل المرء لماذا يا ترى لم يكن الحلم مكشوفاً ومباشراً؟ لماذا لم يقل ما يود قوله دون لبس أو غموض؟

غالباً ما طرح علي هذا السؤال، وغالباً ما طرحته على نفسي. إذ كثيراً ما تدهشني طريقة المشاكسة التي تتبعها الأحلام والتي تبدو فيها وكأنها تروغ من معلومات محددة أو تحذف نقطة حاسمة الأهمية. لقد افترض فرويد وجود وظيفة خاصة للنفس، دعاها باسم «الرقيب». هذه الوظيفة، كما افترض، تلفلف صور الأحلام وتجعلها غير واضحة أو مضللة لكي تخدع وعي الحالم وتبعده عن موضوع الحلم الحقيقي. إن هذا «الرقيب»، من خلال إخفاء الفكرة الناقدة عن الحالم، يحمي نومه من أية صدمة قد تسببها ذكرى مقبولة. لكنني أشك بالنظرية القائلة إن الحلم هو حارس النوم، إذ غالباً ما تسبب الأحلام اضطراب النوم أيضاً.

كما يبدو وكأن الطريق إلى الوعي هو ذو أثر «ماح» لمحتويات النفس اللا شعورية. فحالة اللا شعورية هذه تحتفظ بأفكار وصور في مستوى من التوتر أدنى بكثير مما تتصف به في ساحة الشعور. كما أنها تفقد، في حالتها اللا شعورية، وضوح التعريف المحدد، علاوة على أن العلاقات بينها تكون أقل سببية وأكثر تماثلاً وغموضاً وكذلك أقل عقلانية، ولهذا السبب «أصعب فهماً». هذا الأمر يمكن ملاحظته أيضاً في جميع الحالات الشبيهة بالأحلام سواء منها ما كان بسبب الإرهاق أم الحمى أم المخدرات. لكن إذا ما حدث

ونفح المرء بأي من هذه الصور بمستوى توتر أكبر، فإنها تصبح أقل لا شعورية، كما تصبح أقرب إلى عتبة الوعي وأكثر تحديداً.

من هذه الحقيقة بالذات يمكن للمرء أن يفهم لماذا يغلب على الأحلام أن تعبر عن نفسها بطريقة النظائر، ولماذا تتداخل صورة حلم بصورة أخرى ولماذا يبدو الحلم وكأنه عازف عن استخدام المنطق أو المقياس الزمني لحياتنا العادية. إن الشكل الذي تتخذه الأحلام هو شكل طبيعي بالنسبة إلى العقل الباطن نظراً لأن المادة التي تنشأ عنها تكون محفوظة في حالة ما دون الوعي بهذا الأسلوب بالضبط. والأحلام لا تحرس النوم مما دعاه فرويد «بالرغبة المرفوضة». وما دعاه بـ «الإخفاء» إنما هو عملياً الشكل الذي تتخذه الدوافع كلها بصورة طبيعية في اللا شعور. لهذا السبب، لا يمكن للحلم أن ينتج فكرة محددة. ذلك يفسر لماذا تبدو الأحلام وكأنها تقفز عن النقاط ذاتها التي تعد بالغة الأهمية بالنسبة إلى العقل الواعي، وتبدو بدلاً من ذلك وكأنها تظهر «هامش الوعي»، مثلما يظهر ضوء النجوم الخافت أثناء كسوف كامل للشمس.

إن علينا أن ندرك أن رموز الأحلام هي في معظمها تجليات للنفس التي تقع فيها وراء سيطرة العقل الواعي. لكن المعنى والغائية ليسا امتيازين خاصين بالعقل، بل هما موجودان في كامل الطبيعة الحية. وليس ثمة فرق من حيث المبدأ بين النمو العضوي والنمو النفسي. وكما تنتج النبتة الأزهار، كذلك تبدع النفس رموزها. وما الحلم إلا دليل على هذه العملية.

إذن، بواسطة الأحلام (إضافة إلى مختلف أنواع الإشراقات الحدسية والدوافع والحوادث العضوية الأخرى) تؤشر العوامل الغريزية في نشاط الوعي وفعاليته. أما إن كان ذلك التأثير نحو الأحسن أم نحو الأسوأ فإنه يتوقف على المحتويات الفعلية للاشعور. فإن كان يحتوي على أشياء كثيرة إلى درجة ينبغي معها أن تكون شعورية، يصبح دوره ملتوياً متميزاً، وتظهر الدوافع، وكأنها غير قائمة على غرائز حقيقية بل تدين بأهميتها النفسية ووجودها لحقيقة أخرى هي أنها صارت بعهدة اللا شعور نتيجة الكبت أو

الإهمال. إنها تتراكب، إن جاز لنا القول، مع النفس اللا شعورية العادية وتشوه نزوعها الطبيعي للتعبير عن رموز وأفكار أساسية. لذلك، من المعقول بالنسبة إلى عالم تحليل نفسي بأسباب اضطراب عقلي ما، أن يبدأ بانتزاع اعتراف طوعي تقريباً من مريضه ومعرفة كل ما يكرهه المريض أو يخاف منه.

هذا الاعتراف يشبه إلى حد كبير اعتراف الكنيسة الأقدم والذي سبق بطرق كثيرة الأساليب السيكولوجية الحديثة، هي ذي القاعدة العامة على الأقل، أما عملياً فقد يكون عمله عكسياً تماماً، إذ يمكن للشعور الطاغي بالدونية أو الضعف الشديد أن يجعل من الصعب للغاية بل حتى من المستحيل على المريض أن يواجه دليلاً جديداً على عدم صلاحيته. لذلك غالباً ما وجدت أن من المفيد البدء بتقديم نظرة إيجابية للمريض، الأمر الذي يزوده بإحساس بالأمان بالغ الفائدة حين يقارب نقاط الكشف الأشد إيلاماً.

لنأخذ مثالاً على ذلك حلماً من أحلام «المجد الشخصي» رأى فيه المرء نفسه وهو يتناول الشاي مع ملكة بريطانيا أو وجد نفسه على علاقة حميمة مع البابا. فإذا لم يكن الحالم مصاباً بانفصام الشخصية، فإن التفسير العملي للرمز يتوقف إلى حد كبير على حالته الذهنية الراهنة ـ أي على حالة «الأنا» لديه. فإن كان الحالم يبالغ في تقدير نفسه، يغدو من السهل أن نبين (من المادة التي ينتجها تداعي الأفكار) كم هي نوايا الحالم طفولية وغير مناسبة وكم تنبعث من رغبات طفولية في أن يكون نداً لوالديه أو متفوقاً عليهما. لكن إن كانت الحالة تتعلق بعقدة الدونية، حيث الشعور الشامل بانعدام القيمة قد طغى مسبقاً على كل جانب إيجابي من شخصة الحالم، فإنه سيكون من الخطأ تماماً أن نثبطه أيضاً بأن نريه كم هو طفولي أو سخيف أو حتى عكس ما هو عليه. فذلك سيزيد زيادة شديدة من دونيته كما سيسبب مقاومة للمعالجة غير مرغوب بها ولا لزوم لها البتة.

ليس هناك أسلوب أو عقيدة للعلاج يلجأ إليها الجميع عند التطبيق نظراً لأن كل حالة يواجهها المرء في ميدان المعالجة هي حالة فردية ذات شروط

خاصة. هنا تحضرني ذكرى مريض كان علي ذات مرة أن أعالجه على مدى تسع سنوات. لكنني لم أكن أراه في السنة الواحدة إلا بضعة أسابيع نظراً لأنه كان يقيم في الخارج. لقد عرفت منذ البدء ما هي مشكلته الحقيقية لكنني رأيت أيضاً أن أدنى محاولة أقوم بها للتقرب من الحقيقة سيواجهها برد فعل دفاعي عنيف يهدد بإحداث شرخ كامل بيننا. لذا كان علي، شئت أم أبيت، أن أبذل جل استطاعتي للحفاظ على علاقتنا واتباع هواه ذاك الذي كانت تسانده أحلامه والذي كان يقودنا بعيداً عن لب مرضه العصابي. وقد كنا نشط بعيداً إلى درجة بت أتهم نفسي بتتويه مريضي. ولم يمنعني من مواجهته بالحقيقة مواجهة فجة سوى أن حالته كانت تتحسن تحسناً بطيئاً إنما واضحاً.

لكن، في السنة العاشرة، قال المريض لنفسه إنه شفي وتخلص من أعراضه كلها، ففجأني ذلك نظراً لأن حالته كانت، نظرياً، مستعصية بعذر شفاؤها. لاحظ المريض دهشتي فابتسم ثم قال (بالحرف): «وأود أن أشكرك قبل كل شيء على أسلوبك الناجح وعلى صبرك في مساعدتي للتغلب على السبب المؤلم العصابي. إنني الآن على أتم الاستعداد لأن أقول لك كل شيء. ولو كنت قادراً من قبل على التحدث بحرية عنه لكنت قد أخبرتك به منذ جلستنا الأولى لكن ذلك كان سيقضي على علاقتي بك وأين كنت سأصل بعد ذلك؟ لا بد أنني كنت سأفلس معنوياً. ففي غضون عشر سنوات تعلمت أن أثق بك، ومع نمو ثقتي، تحسنت حالتي. ولقد تحسنت لأن هذه العملية البطيئة أعادت لي إيماني بنفسي. والآن ها أنذا قوي إلى حد يكفي لمناقشة المشكلة التي كانت ستدمرني».

بعدئذ قدم اعترافاً صريحاً، إلى حد مذهل، بمشكلته التي بينت لي على نحو واضح الأسباب التي كانت تدعو لاتباع المسار الخاص الذي اتخذته معالجته. فالصدمة الأصلية كانت كبيرة إلى حد لم يكن باستطاعته أن يواجهها بمفرده. أي كان بحاجة لمساعدة شخص آخر، ومهمة العلاج إنما كانت زرع الثقة في نفسه شيئاً فشيئاً، لا الأخذ بعلاج سريري.

ولقد تعلمت من حالات كهذه أن أكيف أساليبي طبقاً لحاجات كل مريض، لا أن ألزم نفسي باعتبارات نظرية عامة قد تكون غير قابلة للتطبيق في حالة بعينها. ولقد علمتني معرفتي بالطبيعة البشرية التي تراكمت لدي على مدى ستين عاماً من الخبرة العملية أن أنظر إلى كل حالة على أنها حالة جديدة فريدة ينبغي علي فيها، قبلِ كل شيء، أن أبحث عن طريقة الفرد الخاصة. وهكذا لم أكن أتردد أحياناً في الانغماس في دراسة دقيقة للأحداث الطفولية وأوهامها، وفي أحيان أخرى كنت أبدأ من النهاية، حتى ولو كان هذا يعني التحليق مباشرة في أشد التخمينات الميتافيزيقية بعداً. أي أن الأمر كله يتوقف على معرفة لغة كلِ مريضٍ واقتفاء آثار عقله الباطني لإظهاره إلى النور. فكل حالة تتطلب أسلوباً خاصاً في المعالجة.

هذا الأمر يصح على نحو خاصٍ حين يسعى المرء لأن يفسر رموزاً. فقد يرى اثنان من البشر الحلم نفسه تقريباً (وهذا، كما يكتشف المرء في الحال وبالخبرة السريرية، أمر شائع أكثر مما يظن الإنسان العادي) لكن إذا كان أحد الحالمين شاباً، مثلاً، والآخر مسناً، فإن المشكلة التي تقلقهما تكون مختلفة باختلاف السن ومن العبث تماماً تفسير كلا الحلمين بالطريقة ذاتها.

المثال الذي يحضرني الآن هو حلم رأى فيه صاحبه جماعة من الشبان يركبون الخيول في حقل واسع. وقد رأى الحالم نفسه في المقدمة وهو يقفز بالحصان فوق خندق مليء بالماء، متجاوزاً تماماً ذلك الخطر. أما بقية الجماعة فقد سقطوا في الخندق. الحالم الأول الذي روى لي هذا الحلم كان من النمط الحذر الانطوائي، لكنني سمعت الحلم نفسه أيضاً من رجل مسن ذي شخصية جريئة، كان يحيا حياة نشطة ملأى بالمغامرة. لكن في الوقت الذي رأى فيه حلمه، كان مقعداً يسبب لطبيبه وممرضته قدراً كبيراً من المتاعب، وكان عملياً يؤذي نفسه نتيجة عصيانه لتعليمات الطبيب.

لقد اتضح لي أن هذا الحلم كان يقول للحالم الفتى ما ينبغي عليه أن يفعله. وفي حين أنه كان يشجع الفتى المتردد، إلا أنه كان يثبط الرجل المسن

الذي لم يكن بحاجة لمثل هذا التشجيع، إذ إن روح المغامرة التي كانت ما تزال تتوقد في داخله، كانت، بالحقيقة، هي مشكلته الكبرى. هذا المثال يوضح لنا إلى أي حد يتوقف تفسير الأحلام والرموز على ظروف الحالم الخاصة وحالته الذهنية.

النموذج الأصلي لرموز الأحلام:

سبق لي أن ذكرت أن الأحلام تقوم بدور التعويض. هذا الافتراض يعني أن الحلم ظاهرة نفسية عادية تنقل ردود الفعل اللا شعورية أو النوازع التلقائية إلى ساحة الشعور. وكثير من الأحلام يمكن تفسيرها بمساعدة الحالم الذي يزود المفسر بمترابطات صورة الحلم وسياقها أيضاً، وهو الأمر الذي يمكن للمرء من خلاله أن يتفحص جوانب الحلم كلها.

هذا الأسلوب صالح في الحالات العادية كلها كتلك التي يخبرك فيها صديق أو قريب أو مريض، عن حلم رآه وأنتما تتجاذبان حديثاً عادياً تقريباً. لكن حين تكون المسألة مسألة حلم هاجس أو أحلام ذات انفعالية شديدة، فإن المترابطات الشخصية التي يقدمها الحالم لا تكون كافية، عادة، لتفسير مرضٍ. في حالات كهذه، علينا أن نأخذ بالحسبان حقيقة هامة (أول من لاحظها وعلق عليها هو فرويد) هذه الحقيقة هي أنه غالباً ما تظهر عناصر في الحلم لا تكون فردية ولا يمكن أن تكون مستمدة من تجربة الحالم الشخصية. تلك العناصر، كما ذكرت من قبل، هي ما دعاها فرويد بـ «البقايا القديمة» ـ وهي الأشكال الذهنية التي لا يمكن أن يفسر وجودها أي شيء في حياة الفرد ذاتها والتي تبدو وكأنها غير أصلية وغير فطرية، بل هي أشكال متوارثة للعقل البشري.

فكما يمثل الجسم البشري متحفاً كاملاً للأعضاء، كل عضو فيه ذو تاريخ تطوري طويل يجره خلفه، كذلك علينا أن نتوقع أن نرى العقل مكوناً بطريقة مماثلة. إذ لا يمكن أن يكون ناتجاً بلا تاريخ إلا إذا كان الجسم الذي

يحتويه كذلك. هنا، لا أعني بـ«التاريخ» أن العقل يكوّن نفسه بالرجوع الواعي إلى الماضي من خلال اللغة والموروثات الثقافية الأخرى، بل إنني أشير إلى التطور البيولوجي واللا شعوري، إلى التطور ما قبل التاريخي الذي مر به الإنسان القديم والذي كانت نفسه ما تزال قريبة من نفس الحيوان.

هذه النفس الموغلة في القدم هي التي تشكل أساس عقلنا، مثلما تقوم بنية جسدنا وفق النمط التشريحي العام للثدييات. فالعين الخبيرة لدى عالم التشريح أو البيولوجي تجد الكثير من الآثار لهذا النمط الأصلي في أجسادنا. والباحث الخبير في شؤون النفس والعقل يمكنه أيضاً أن يرى نقاط التشابه بين صور الأحلام التي يراها الإنسان الحديث وبين نواتج العقل البدائي، «صورة الجماعية» وموضوعاته الميثولوجية.

لكن مثلما يحتاج عالم الأحياء إلى علم التشريح المقارن، فإن عالم النفس لا يستطيع أن يعمل بغير «تشريح مقارن للنفس»، أي بعبارة أخرى، ينبغي على عالم النفس، عملياً، ألا تتوفر لديه خبرة كافية بالأحلام ونواتج النشاط اللا شعوري الأخرى فحسب، بل ينبغي أن تكون لديه أيضاً خبرة كافية بالميثولوجيا وعالم الأساطير بأوسع معنى لها. فبغير هذا الزاد ليس باستطاعة أحد أن يحدد نقاط التشابه الهامة: إذ من غير الممكن، مثلاً، رؤية التشابه بين حالة عصاب القسر وحالة المس الشيطاني المعروف دون معرفة ميدانية بكلتيهما.

لقد تعرضت وجهة نظري حول «البقايا القديمة» التي أدعوها «النماذج الأصلية» أو «الصور البدائية» إلى انتقادات دائمة من قبل أناس تنقصهم معرفة كافية بسيكولوجيا الأحلام والأساطير. وغالباً ما أسيء فهم مصطلحي هذا «النماذج الأصلية» باعتباره يعني صوراً أو موضوعات ميثولوجية محددة. لكن هذه ليست أكثر من تصويرات يقدمها الشعور، ومن العبث الزعم أن تصويرات متغيرة كهذه يمكن توارثها.

لكنني أقول إن النموذج الأصلي هو الميل لتشكيل تصويرات من هذا النوع لموضوعة أو فكرة رئيسية ـ تصويرات قد تتفاوت في تفاصيلها كثيراً إنما لا تفقد نمطها الأساسي. مثال على ذلك، هناك كثير من التصويرات لموضوعة عداء الإخوة لكن الموضوعة نفسها تبقى هي ذاتها. لقد افترض نقادي، خطأ، أنني أتناول مسألة «التصويرات المتوازنة»، وانطلاقاً من ذلك الافتراض شطبوا فكرة «النموذج الأصلي» باعتبارها مجرد خرافة. لقد فشلوا في أن يأخذوا في حسبانهم أنه إذا ما كانت النماذج الأصلية هي التصويرات التي تنشأ أصلاً في وعينا (أو يكتسبها وعينا) فإننا بالتأكيد سنفهمها ولن نحتار أو نصاب بالذهول حين تبرز إلى ساحة وعينا. إنها، بالحقيقة، اتجاه غريزي واضح وضوح الدافع لدى الطيور لأن تبني الأعشاش، أو لدى النمال لأن تقيم مستعمرات منظمة.

هنا علي أن أوضح العلاقة بين الغرائز والنماذج الأصلية: فما ندعوها غرائز عن حق إنما هي دوافع فيزيولوجية تدركها الحواس لكنها في الوقت نفسه تظهر أيضاً على شكل أخيلة وغالباً ما تكشف عن وجودها المنشأ وهي تكرر نفسها في كل زمن وكل ناحية من أنحاء العالم ـ أي حتى في الأنحاء التي يعد فيها النقل عن طريق النسب المباشر أو «التهجين» الناجم عن الهجرة أمراً غير وارد بتاتاً.

هنا يمكنني أن أتذكر حالات كثيرة لأناس جاؤوا يستشيرونني لا لشيء إلا لأنهم تحيرهم أحلامهم أو أحلام أطفالهم. إنهم عاجزون عجزاً تاماً عن فهم لغة الأحلام. سبب ذلك هو أن الأحلام تتضمن صوراً لا علاقة لها بأي شيء يمكن أن يتذكروه أو يمكن أن يكونوا قد نقلوه لأطفالهم. مع ذلك فإن بعض أولئك المرضى كانوا من ذوي التحصيل العلمي العالي: بل إن عدداً منهم كانوا هم أنفسهم محللين نفسانيين فعلاً.

إنني أتذكر على نحو واضح حالة أستاذ كانت قد اعترته رؤيا مفاجئة ظن نفسه على أثرها مجنوناً. فجاء لاستشارتي وهو في حالة من الهلع

المطلق. وبكل بساطة أخذت كتاباً من الرف عمره أربعمائة سنة ثم أريته روسماً خشبياً قديماً يصف رؤياه ذاتها. «لا داع لأن تعتقد أنك مجنون» قلت له «فقبل أربعمائة عام كانوا يعرفون رؤياك». عند ذاك جلس منبهتاً تماماً إنما عاد سوياً مرة أخرى.

وهناك حالة بالغة الأهمية صادفتني هي حالة رجل كان هو نفسه محللاً نفسانياً. فذات يوم جاء إلي بكتيب مكتوب بخط اليد كان قد استلمه كهدية عيد ميلاد من ابنته التي تبلغ العاشرة من عمرها. ذلك الكتيب كان يحوي سلسلة كاملة من الأحلام التي كانت قد رأتها وهي في الثامنة. تلك الأحلام كانت تشكل أغرب سلسلة أحلام عرفتها في حياتي، ولقد فهمت تماماً لماذا سببت للوالد أكثر من مجرد الحيرة، إذ رغم أنها كانت طفولية، إلا أنها كانت خارقة للطبيعة وتحوي صوراً تعذر على الوالد أن يدرك منشأها وأصلها. وفيما يلي الموضوعات الرئيسية الهامة الواردة في تلك الأحلام:

1 ـ «الحيوان الشرير» وهو وحش أشبه بالأفعوان ذو قرون كثيرة، يقتل ويلتهم الحيوانات الأخرى كلها. لكن الإله يأتي من الجهات الأربع، لكونه بالحقيقة أربعة من الآلهة المستقلة، ثم يبعث الحياة من جديد في الحيوانات الميتة جميعاً.

2 ـ «الصعود إلى السماء» حيث تقام الاحتفالات وتعقد الرقصات الوثنية ومن ثم الهبوط إلى الجحيم حيث يقوم الملائكة بأعمال الخير.

3 ـ قطيع من حيوانات صغيرة يخيف الحالمة. الحيوانات تتضخم حتى تصبح ذات حجم هائل ثم يهجم أحدها ويلتهم الفتاة الصغيرة.

4 ـ فأرة صغيرة تتغلغل فيها الديدان، الأفاعي، الأسماك، الكائنات البشرية. ثم تصبح الفأرة بشراً. هذا الحلم يصور المراحل الأربع لأصل الإنسان.

5 ـ قطرة من الماء تُرى، كما تبدو تماماً حين ينظر المرء إليها بواسطة مجهر. الفتاة ترى القطرة ملأى بأغصان شجرة. هذا الحلم يصور أصل العالم ومنشأه.

صبي فاسد لديه كتلة من تراب يرمي كل من يعبر به بنثرات منها. بهـذه الطريقة يصبح كل من يعبر به فاسداً.

7 ـ امرأة سكرى تسقط في الماء ثم تخرج صاحية متجددة.

8 ـ المشهد في أمريكا، حيث يتدحرج كثير من الناس على كومة نمل، فيهاجمهم النمل ولشدة رعبها، تسقط الحالمة في النهر.

9 ـ صحراء على سطح القمر، حيث تغوص الحالمة عميقـاً عميقـاً إلى أن تصل الجحيم.

10 ـ في هذا الحلم، تتبدى للفتاة رؤية كرة مشعة تلمسها فتنبعث منـها أبخرة. ثم يأتي رجل فيقتلها.

11 ـ الفتاة تحلم أنها مريضة مرضـاً خطـيراً، فجـأة تخـرج طيـور مـن جلدها وتغطيها تغطية تامة.

12 ـ أسراب بعوض تحجب الشمس، القمر، والنجـوم كافـة مـا عـدا نجمة واحدة تسقط على الحالمة.

كل حلم من تلك الأحلام، بنصه الألماني الأصلي وغير المختصر. يبدأ بالكلمات نفسها التي تبدأ بهـا، عـادة، حكايـا الجـن القديمـة «كـان يـا مـا كان....» بهذه الكلمات توحي الحالمة الصغيرة بأنها تشعر كما لـو أن الحلـم هو نوع من حكايا الجن القديمة التي تود أن تحكيهـا لأبيهـا كهديـة في عيـد الميلاد. ولقد حاول الوالد أن يفسر الأحلام حسب سياقها، لكنه لم يستطع، إذ بدا وكأنما ليس لها أية مترابطات شخصية.

إن احتمال أن تكون تلك الأحلام مـن صـنع الـوعي أمـر لا يمكـن أن يعتبره خارج مجال البحث إلا شخص يعرف الطفلة معرفة تكفـي لأن يكـون واثقاً كل الثقة من صدقها. (لكنها مع ذلك تظـل نوعـاً مـن التحـدي لفهمنـا حتى وإن كان تخـيلات وأوهامـاً). في هـذه الحالـة، كـان الوالـد مقتنعـاً أن

الأحلام فعلية ولا مبرر للشك فيها. وقد كنت أنا نفسي أعرف الطفلة، لكن ذلك كان قبل أن تقدم أحلامها لوالدها، لذلك لم تكن لدي فرصة لسؤالها عنها. لقد عاشت في الخارج ثم ماتت بسبب مرض سار بعد حوالي سنة من عيد الميلاد ذاك.

لقد كان لأحلامها قوام خاص محدد. أفكارها الرئيسية فلسفية تماماً من حيث المفهوم، الفكرة الأولى، مثلاً، تتحدث عن وحش شرير يقتل الحيوانات الأخرى لكن الله يعيدها إلى الحياة جميعاً عبر عملية الرجوع المقدس. هذه الفكرة معروفة في العالم الغربي من خلال التراث المسيحي. إذ يمكن أن نجد في أعمال الرسل 3:21: مايلي «(المسيح) الذي ينبغي أن تستقبله السماء إلى أن يحين موعد رجوع الأشياء جميعاً....» فآباء الكنيسة الإغريق الأوائل (أوريجن، مثلاً) كانوا يصرون بصورة خاصة على الفكرة القائلة إنه، في نهاية الزمان، سيعيد المخلص كل شيء إلى حالته الطبيعية كاملة. لكن طبقاً لما ورد على لسان القديس ماثيو، الإصحاح السابع عشر: ١١، يوجد في التراث اليهودي القديم أن إيليا «سيأتي حقاً ويعيد الأشياء جميعاً» كما أن أصحاح الكورينثيين الخامس عشر: 22، يشير إلى الفكرة نفسها بالكلمات التالية: «مثلما يموت الكل في آدم، كذلك يعود الجميع للحياة في المسيح».

وقد يخمن المرء أن الطفلة واجهت هذه الفكرة خلال تربيتها الدينية، لكن الحقيقة هي أنها كانت ذات خلفية دينية ضئيلة للغاية. ذلك أن والديها كانا من أتباع المذهب البروتستاني بالاسم، إلا أنهما لم يكونا، بالحقيقة، يعرفان الإنجيل إلا من السماع. ومن غير المعقول على نحو خاص أن يكون هناك من شرح للفتاة فكرة «الرجوع» العويصة. إذ لا شك أن الأب لم يسمع بتلك الفكرة الأسطورية على الإطلاق.

تسعة من الأحلام الاثني عشر متأثرة بفكرة الفناء والعودة. لكن ما من حلم من هذه الأحلام تبدو عليه آثار التربية المسيحية الخاصة أو التأثير

المسيحي الخاص. بل العكس، فهي أكثر قرباً إلى الأساطير البدائية. هذه العلاقة أكدتها الموضوعة الرئيسية الأخرى ـ «أسطورة الخلق والنشوء» (خلق العالم والإنسان) تلك التي تظهر في الحلم الرابع والخامس. والعلاقة نفسها يمكن أن نجدها في إصحاح الكوريشيين الخامس عشر: 22، الذي اقتبست منه آنفاً. ففي هذه الفقرة أيضاً، آدم والمسيح (أي الموت والبعث) مترابطان معاً.

إن فكرة المسيح المخلص، تلك الفكرة العامة، إنما ترجع إلى الفكرة المعروفة على نطاق العالم منذ عصور تعود لما قبل المسيح، أي فكرة البطل المنقذ الذي، رغم أن الوحش يلتهمه، يعود للظهور ثانية بطريقة عجيبة وذلك بعد أن يتغلب على الوحش الذي ابتلعه، أياً كان ذلك الوحش. أين نشأت تلك الفكرة بالأصل ومتى؟ أمر لا يعلمه أحد. بل نحن لا نعلم كيف نمضي لبحث المشكلة. الشيء الوحيد المؤكد على ما يبدو هو أن كل جيل كان يتناقلها كإرث متوارث من الجيل الذي سبقه. لهذا السبب يمكننا أن نفترض آمنين أنها تعود «بمنشئها الأصلي» للحقبة الزمنية التي لم يكن الإنسان قد علم فيها أن لديه أسطورة بطل، أو بعبارة أخرى، إلى العصر الذي لم يكن قد فكر بعد تفكيراً واعياً بما يقوله. إن صورة البطل هي النموذج البدائي الأصلي الذي وجد منذ أزمنة لا يتذكرها الإنسان.

وظهور النماذج البدائية الأصلية لدى الأطفال أمر هام كل الأهمية، نظراً لأنه يمكن للمرء أحياناً أن يكون على يقين تام من أن الطفل لم يكن على صلة مباشرة بالتراث المعني. ففي هذه الحالة، مثلاً، لم تكن لدى أسرة الفتاة أكثر من معرفة سطحية بالتراث المسيحي. والموضوعات المسيحية يمكن، بالطبع، أن تمثلها أفكار مثل فكرة الإله، الملائكة، الجنة، الجحيم، الشر، إلا أن الطريقة التي عالجتها بها هذه الطفلة تدل على منشأ غير مسيحي قطعاً.



الإله ـ البطل، الغراب (لدى هنود الهايدو، سكان سواحل المحيط الهادي في أمريكا) وهو في جوف حوت يشابه موضوعة «الوحش الملتهم» في الحلم الأول من أحلام الفتاة.

لنأخذ الحلم الأول من الغله الذي يتكون فعلاً من أربعة آلهة يأتون من «الجهات الأربع». جهات ماذا؟ إذ لم يرد في الحلم ذكر لغرفة. بل إن الغرفة لا تتناسب مع صورة، من الواضح تماماً أنها صورة كونية تتدخل فيها الكينونة الكلية ذاتها. والرباعية (أو «العناصر الأربعة») هي ذاتها فكرة غريبة، إلا أنها الفكرة التي تلعب دوراً هاماً في الكثير من الأديان والفلسفات. في الدين المسيحي، تفوقها فكرة الثالوث وهي الفكرة التي ينبغي أن نفترض أن الطفلة كانت تعرفها. لكن أي طفل يا ترى ينتمي لأسرة عادية من طبقة متوسطة يحتمل أن يعرف شيئاً عن تلك الرباعية المقدسة؟ إنها فكرة كانت ذات يوم معروفة تماماً بين دارسي الكيمياء القديمة في العصور الوسطى، لكنها تراجعت مع بداية القرن الثامن عشر ثم بطلت كلياً خلال القرنين الأخيرين على الأقل. إذن، من أين التقطتها الفتاة الصغيرة؟ من رؤيا حزقيال؟ لكن ليس هناك تعليم للديانة المسيحية يمكن أن يوحد لديها ما بين الساروفيم (الملاك الحارس لعرش الله في المعتقد اليهودي القديم) وبين الله.

السؤال ذاته يمكن طرحه بصدد الأفعى ذات القرون. صحيح، أن في الإنجيل كثيراً من الحيوانات ذات القرون ـ كما في سفر الرؤيا مثلاً. لكن تلك الحيوانات كلها تبدو ذات أربع قوائم، رغم أن سيدها الأعلى هو التنين الذي هو نوع من الأفاعي. في كتب الكيمياء اللاتينية للقرن السادس عشر، تظهر الأفعى ذات القرون على شكل أفعى رباعية القرون، وهو رمز عطارد المضاد للثالوث المسيحي. لكن هذه إشارة غامضة لم يشر إليها، حسب معلوماتي، سوى مؤلف واحد فقط ولم تكن الطفلة تملك من وسيلة للاطلاع عليها.

في الحلم الثاني، تظهر الموضوعة الرئيسية ولا علاقة لها بالمسيحية تحديداً، فهي تتضمن عكس القيم المقبولة ـ مثال على ذلك، الرقصات الوثنية التي يرقصها رجال في الجنة وأفعال الخير التي تقوم بها ملائكة في الجحيم. هذا الرمز يدل على نسبية القيم الأخلاقية. لكن أين وجدت الطفلة فكرة ثورية كهذه جديرة بعبقرية نيتشه؟

هذه التساؤلات تفضي بنا إلى تساؤل آخر: ما هو المعنى التعويضي لهذه الأحلام التي عزت لها الفتاة الصغيرة أهمية كبيرة إلى درجة دفعتها لأن تقدمها لوالدها كهدية في عيد الميلاد؟

لو كانت الحالمة رجل طب بدائي، لكان بإمكان المرء أن يفترض افتراضاً معقولاً أن تلك الأحلام تمثل أشكالاً مختلفة لموضوعات فلسفية تدور حول الموت، البعث أو الرجوع، أصل العالم، خلق الله ونسبية القيم. لكن قد يتخلى المرء عن أحلام كهذه باعتبارها صعبة إلى حد مؤئس إن أراد أن يفسرها انطلاقاً من الصعيد الشخصي. فهي، بلا شك، تحوي صوراً جماعية، وهي بشكل من الأشكال تماثل العقائد التي يتعلمها الفتيان في القبائل البدائية حين يكونون على مشارف سن البلوغ. ففي تلك المرحلة يتعلمون ما فعله الإله والآلهة أو الحيوانات «المؤسِّسة» كما يتعلمون كيف خلق العالم والإنسان، كيف ستحل نهاية العالم وما هو معنى الموت. فهل هناك أية مناسبة، في الحضارة المسيحية، لنقل تعليمات مشابهة؟ أجل هناك:

أثناء المراهقة. لكن الكثير من الناس يبدؤون التفكير مرة ثانية بأشياء كهذه عندما يتقدم بهم السن، أي عند دنو الأجل.

ما حدث هو أن الفتاة الصغيرة كانت في هذين الموقفين كليهما. فقد كانت على وشك البلوغ في الوقت نفسه كان أجلها قد دنا. إن نسبة ضئيلة من رموز أحلامها أو لا شيء منها بالأحرى يشير إلى بدء حياة بلوغ عادية، لكن هناك إشارات كثيرة إلى الهلاك والعود. والواقع أنني حين قرأت أحلامها لأول مرة انتابني شعور غريب هو أنها تدل على كارثة وشيكة الوقوع. سبب شعوري ذاك هو الطبيعة الخاصة للتعويض الذي استنتجت وجوده من الرموز. إذ كان عكس ما يتوقع المرء أن يجده في وعي فتاة في تلك السن.

تلك الأحلام تتفتح على جانب من جوانب الحياة والموت جديد ومخيف نوعاً ما. إن المرء يتوقع أن يجد صوراً كهذه لدى إنسان مسن باتت حياته خلفه وليس لدى طفلة يفترض أن الحياة ما تزال أمامها. فجو هذه الأحلام يذكر المرء بالقول الروماني «الحياة حلم قصير» لا يفرح ربيعها وحيويته. إذ إن حياة هذه الطفلة كانت أشبه بـ(عهد على التضحية بشباب العمر) كما قال الشاعر الروماني. وتبين الخبرة أن اقتراب الأجل يلقي ظلاً مسبقاً (أرومبراشيو) على حياة الضحية وأحلامها. بل إن المذبح في الكنائس المسيحية يمثل قبراً من جهة ومكان نشور من جهة أخرى ـ أي تحول الموت إلى حياة أبدية خالدة.

تلكم هي الأفكار التي ساقتها الأحلام إلى الطفلة. إنها تحضير للموت، ثم التعبير عنه بقصص قصيرة شبيهة بالحكايات التي كانت تروى للفتيان البدائيين عند بلوغهم سن الرجال أو لداخلي سلك الكهنوت من أتباع المذهب الزيني عند البوذية (مذهب المتصوفة). هذه الرسالة لا تمت بأي شكل من الأشكال للمعتقد المسيحي القويم بل تمت أكثر للتفكير البدائي القديم. إنها تبدو وكأنها نشأت من أصول تقع خارج التراث التاريخي المعروف، مادة جذورها إلى المنابع النفسية المنسية منذ زمن طويل والتي

غذت، مذ عصور ما قبل التاريخ، التخمينات الدينية والفلسفية المتعلقة بالحياة والموت.

كما يبدو وكأن أحداث المستقبل كانت تلقي بظلها إلى الوراء وذلك بإثارتها لدى الطفلة بعضاً من أشكال التفكير التي تصف، رغم أنها تكون هاجمة عادة، دنو الأجل المحتوم أو ترافقه. وعلى الرغم من أن الشكل الخاص الذي اتخذته للتعبير عن نفسها كان شخصياً تقريباً، إلا أن نمطها العام كان جماعياً. إنها توجد في كل مكان وزمان تماماً مثلما الغرائز الحيوانية تتفاوت إلى حد كبير ما بين نوع ونوع ومع ذلك تقوم بخدمة الغايات العامة ذاتها. أنا لا أزعم أن كل حيوان وليد يخلق غرائزه الخاصة بنوع من الاكتساب الفردي كما أن علينا ألا نفترض أن الأفراد من بني البشر يبتكرون أساليبهم البشرية الخاصة بهم مع ولادة كل منهم. ومثلما هي الغرائز فإن أنماط التفكير الجماعي لدى العقل البشري هي نظرية ومتوارثة. إنها تعمل، حين تأتي مناسبتها، بالطريقة نفسها تقريباً لدينا جميعاً.

كما أن الأشكال التي تظهر بها العاطفة التي تنتمي إليها أنماط التفكير هذه هي واحدة تماماً في أنحاء الأرض كلها. بل بوسعنا أن نميزها لدى الحيوانات، والحيوانات نفسها تتفاهم في هذا المجال رغم أنها قد تنتمي إلى أجناس مختلفة. لكن ماذا عن الحشرات، بكل ما لها من وظائف رمزية معقدة؟ إن معظمها لا يعرف حتى والديه وليس لديه من أحد يعلمه. إذن، لماذا يفترض المرء أن الإنسان هو الكائن الحي الوحيد المحروم من الغرائز الخاصة به، أو أن نفسه خلو من آثار تطوره كلها؟

إنك، بالطبع إذا ما اعتبرت النفس نسخة طبق الأصل عن الوعي، ستقع بسهولة في الخطأ القائل إن الإنسان يأتي إلى العالم بنفس خالية خاوية وأن هذه النفس لن تحوي، في السنين اللاحقة، أكثر مما تكتسبه بالخبرة الفردية. غير أن النفس ليست نسخة طبق الأصل عن الوعي. إنها أكثر منه. الحيوانات لديها قدر ضئيل من الوعي إنما لديها الكثير من النوازع وردود

الأفعال التي تحدد وجود النفس، كما توجد لدى البدائيين كثير من الأشياء التي يجهلون معناها.

إنك قد تسأل عبثاً الكثير من الناس المتحضرين عن المعنى الحقيقي لشجرة عيد الميلاد أو بيضة عيد الفصح. والحقيقة هي أنهم يفعلون أشياء كثيرة دون أن يعرفوا لماذا. وإنني لأميل للنظرة القائلة إن الناس يفعلون ما يفعلونه أولاً ثم يأتي بعضهم، في وقت لاحق، فيفسر لماذا يفعلونه. فعلى نحو دائم يجد الطبيب النفساني نفسه في مواجهة مرضى أذكياء ويتصرفون بطريقة خاصة لا يمكن التكهن بها ولا يبقى في ذهنهم أثر مما قالوه أو فعلوه. إنهم يخضعون بغتة لأمزجة غير معقولة، هم أنفسهم لا يستطيعون تعليلها.

ظاهرياً، مثل هذه الدوافع وردود الأفعال تبدو، وكأنها ذات طبيعة شخصية خاصة، لذلك فإننا نشطبها باعتبارها سلوكاً خصوصياً. والحقيقة هي أنها ترتكز على منظومة غريزية متشكلة ـ من ـ قبل وجاهزة دائماً هي إحدى خصائص الإنسان. كما أن أشكال التفكير والإيماءات المفهومة عالمياً والكثير من المواقف تسير وفق نمط قام قبل زمن طويل من تطوير الإنسان للوعي التأملي.

بل إن من المفهوم عموماً أن الأصول الأولى لمقدرة الإنسان على التفكير إنما أتت من النتائج المؤلمة للصدمات العاطفية العنيفة. لتوضيح هذه النقطة، دعوني أضرب مثال البشماني (نسبة إلى قبيلة في أفريقية الجنوبية كثيرة التنقل) الذي يخنق، في لحظة غضب وقنوط نتيجة عجزه عن صيد سمكة، ابنه الوحيد الذي يحبه كثيراً، ثم يطغى عليه شعور الندم الشديد وهو يمسك جسد الصغير الميت بين ذراعيه. مثل هذا الرجل قد يتذكر لحظة الألم تلك إلى أبد الآبدين.

إننا نجهل إن كان هذا النوع من الخبرات هو، عملياً، السبب الأولي لتطور الوعي البشري. لكن مما لا شك فيه أن الصدمة الناجمة عن تجربة عاطفية مماثلة تكون في الأغلب ضرورية لجعل الناس يتنبهون من غفلتهم

ويدركون ما يفعلونه. وهناك مثال مشهور على ذلك، هو ريمان لـول، ذلـك النبيل الإسباني الذي عاش في القرن الثالث عشر والذي افلح أخيراً (أي بعـد طول مطاردة وعناء) في الالتقاء بـسيدة كـان معجبـاً بهـا، في موعـد سـري. عندها فتحـت ثوبهـا بـصمت ثم كـشفت عـن صـدرها الـذي تآكـل بـسبب السرطان، وكانت صدمة غيرت حياة لول كلـها، إذ بـات في نهايـة المطـاف لاهوتياً بارزاً وواحداً من أعظم رجال الكنيـسة. إن بإمكـان المـرء، في حالـة تغير مفاجئ كهذا، أن يبرهن في الغالب على أن النموذج البدائي الأصلي كان يعمل لفترة طويلة من الزمن في ساحة اللا شعور، مرتباً بمهارة بالغة الظروف التي تؤدي إلى الأزمة.

مثل هذه التجارب تبدو وكأنها توضح أن الأشكال النموذجية الأصـلية ليست أنماطاً ساكنة تماماً، بل هي عناصر ديناميكية فاعلة تتجلى على شـكل دوافع تلقائية شأنها شأن الغرائز تماماً. إذ يمكـن أن تظهـر أحـلام أو رؤى أو أفكار معينة على نحو مفـاجئ، ومهمـا كانـت الدقـة الـتي يمكـن للمـرء أن يتقصاها بها أو يتفحصها، فإنه قد يعجز عن اكتشاف ما وراءها مـن أسـباب. لكن هذا لا يعني أنها بغير أسباب، فمن المؤكد أن لها أسباباً. بيد أنها تكـون بعيدة أو غامضة إلى درجة يتعذر على المرء أن يراها. في حالة كهذه، ينبغـي على المرء أن ينتظر إلى أن يصبح الحلم ومغزاه مفهومين تماماً أو إلى أن تقع حادثة خارجية تفسره.

هذه الحادثة قد تكون، في لحظة الحلم، ما تزال في بطن الغيب. لكـن مثلما تهتم أفكارنا الواعية في أغلب الأحيان بالمستقبل واحتمالاتـه، كـذلك يفعل العقل الباطن وأحلامه. وثمة اعتقاد عام بأن الوظيفة الرئيـسية للأحـلام إنما هي التكهن بالمستقبل. في الأزمنة القديمة بـل وحـتى وقـت متـأخر مـن العصور الوسطى، كان للأحلام دورها في التكهن الطبي. وبإمكاني أن أثبـت من خلال حلـم حـديث عنـصر الـتكهن (أو الإدراك المـسبق) الـذي يمكـن اكتشافه في حلم قديم رواه أرتيميدورس الدالدي الذي عاش في القرن الثاني

قبل الميلاد والحلم هو التالي: رجل رأى في حلمه أن أباه يموت محترقاً بلهب بيت يشتعل. ولم يمض على ذلك وقت طويل حتى مات هو نفسه بمرض الفليجمون (النار أو الحمى الشديدة) الذي هو، على ما أعتقد، مرض ذات الجنب.

كذلك حدث أن أحد زملائي كان يعاني من حمى غنغرينية قاتلة ـ هي بالحقيقة فليجمون. وقد حلم أحد مرضاه السابقين، دون أن يكون على علم بطبيعة مرض طبيبه، أن الطبيب مات في حريق كبير في ذات الوقت الذي دخل فيه الطبيب المستشفى، ولقد مات الطبيب فعلاً بعد ثلاثة أسابيع.

إذن، وكما يبين هذا المثال، يمكن أن يكون للأحلام جانب حدسي أو تكهني، وعلى كل من يحاول تفسيرها أن يأخذ هذا الأمر بالحسبان خاصة حين لا يقدم حلم، من الواضح أنه ذو مدلول، قرينة كافية لتفسيره. فحلم كهذا غالباً ما ينبعث على نحو غير متوقع ولا يملك المرء إلا أن يحار متسائلاً عما عجل في ظهوره. ذلك أن وعينا هو وحده الذي لا يكون على علم به أما العقل الباطن فيكون، على ما يبدو، قد اطلع من قبل، ثم توصل إلى الاستنتاج الذي عبر عنه الحلم. والحقيقة، يبدو العقل الباطن وكأنه قادر على تفحص الوقائع ومن ثم استخلاص النتائج منها، تماماً كما يفعل الوعي. بل إن باستطاعته أن يستخدم وقائع معينة وأن يتكهن بنتائجها المحتملة، تماماً لأننا لا نعيها.

لكن، بقدر ما يمكن للمرء أن يستنتج من الأحلام، فإن العقل الباطن يقوم بمداولاته غريزياً. والاختلاف هنا هام. فالتحليل المنطقي هو السمة التي يمتاز بها الوعي ونحن ننتقي بمنطق ومعرفة. بيد أن اللاوعي يبدو وكأنما مرشده الرئيسي إنما هو الاتجاهات الغريزية، تمثلها أشكال التفكير المرافق ـ أي النماذج الأصلية. فالطبيب الذي يطلب إليه أن يصف سير مرض من الأمراض سيستخدم مفاهيم عقلانية مثل «عدوى» أو «حمى» أما الحلم فإنه أكثر شاعرية. إنه يقدم الجسم المريض على شكل بيت ترابي للإنسان والحمى على شكل حريق يقضي عليه.

وكما يبين الحلم أعلاه، فإن عقل النماذج الأصلية يعالج الموقف بالطريقة نفسها التي كان يعالج بها الموقف في عصر أرتيميدروس. فثمة شيء ذو طبيعة مجهولة تقريباً يقبض عليه، بالبديهة، العقل الباطن ويخضعه للمعالجة بالنماذج الأصلية.



في رسم ساخر للفنان جيمس ثيربر : زوج تسيطر عليه زوجته، يرى بيته وزوجته كياناً واحداً.

وذلك يدل على أنه بدلاً من عملية المحاكمة المنطقية التي يستخدمها الوعي ويطبقها، فإن عقل النموذج الأصلية يتدخل ليتولى مهمة التكهن. لهذا السبب تكون النماذج البدائية الأصلية مبادراتها الخاصة وطاقتها الخاصة. هذه الطاقات تمكنها من تقديم تفسير ذي معنى (بأسلوبها الرمزي) ومن التدخل في موقف معين بدوافعها الخاصة وصيغها التفكيرية الخاصة على حد سواء. إنها، في هذا المجال، تعمل كما تعمل العقد، فهي تغدو وتروح على هواها وغالباً ما تعرقل أو تعدل نوايانا المقصودة بطريقة الإرباك.

يمكن للمرء أن يدرك حسياً الطاقة الخاصة التي تملكها النماذج الأصلية حين يجرب الفتنة الخاصة التي ترافقها. إنها تبدو وكأنها ذات سحر خاص. مثل هذه الخصوصية صفة من صفات العقد الشخصية أيضاً وكما أن للعقد الشخصية تاريخها الفردي كذلك هي العقد الاجتماعية ذات القوام المؤلف من النماذج الأصلية. لكن في حين أن العقد الشخصية لا تحدث أكثر من انحراف شخصي فإن النماذج الأصلية تبتدع الأساطير، الأديان وكذلك الفلسفات التي تؤثر في أمم التاريخ وحقبه كلها وتسمها بسماتها. إننا ننظر إلى العقد الشخصية باعتبارها تعويضات عن مواقف للوعي أحادية الجانب أو خاطئة، وبالطريقة نفسها يمكن تفسير الأساطير ذات الطبيعة الدينية كنوع من العلاج الذهني للمعاناة والقلق الذي يقاسي منه الجنس البشري عامة ـ جوع، حرب، مرض، شيخوخة، موت.

فأسطورة البطل العالمية، مثلاً، تشير دائماً إلى رجل بالغ القوة أو رجل ـ إله يقضي على الشر الذي يتخذ شكل تنينات وافاع ووحوش وشياطين وما شابه، ثم يحرر شعبه من الهلاك والموت. كذلك فإن تلاوة النصوص المقدسة أو تكرارها الطقسي وإقامة الاحتفالات الخاصة بذلك وعبادة صنم ما مع الرقص، الموسيقى، الترانيم، الصلوات، وتقديم الأضاحي، كل ذلك يهيمن على الجمهور بإثارة انفعالات شديدة لديه (كما لو أنها طلاسم سحر) فينتشي الفرد إلى درجة التوحد مع البطل.

وإذا ما حاولنا أن نرى موقفاً كهذا بعين المؤمن، ربما نتمكن من فهم الكيفية التي يمكن بها للإنسان العادي أن يتحرر من عجزه الشخصي وبؤسه ويكتسب (مؤقتاً على الأقل) صفات تفوق صفات البشر تقريباً. فإيمان راسخ كهذا غالباً جداً ما يعطيه الزخم لفترة طويلة من الزمن ويصوغ حياته وفق طراز معين، بل يمكنه أن يصبغ بصبغته مجتمعاً بكامله. المثال الشهير على هذا يمكن أن نجده في الطقوس الألوزينية التي حرمت بصورة نهائية في بداية القرن السابع الميلادي. لقد كانت تعبر، وذلك جنبا إلى جنب مع الوحي

الدلفي، عن جوهر الإغريق القدامى وروحهم. وعلى مقياس أكبر بكثير، نجد أن العهد المسيحي نفسه يدين باسمه وأهميته للطقوس القديمة، طقوس الرجل ـ الإله تلك التي تمتد جذورها إلى أسطورة أوزيريس النموذجية الأصلية في مصر القديمة.

إن الافتراض الشائع عموماً هو أن الأفكار الأسطورية الأساسية إنما كان «يخترعها» في مناسبات معينة من عصور ما قبل التاريخ، أحد الحكماء المسنين الأذكياء أو نبي من أنبياء القوم ثم «يعتنقها كعقيدة» فيما بعد الناس السريعو التصديق الكارهون للنقد. كما يقال أن القصص التي كان يرويها كهان يبحثون ـ عن ـ السلطة لم تكن «صحيحة» بل هي مجرد «تفكير مبني على رغبة».

هنا، دعنا نعد إلى الأفكار الغريبة التي تضمنتها أحلام الفتاة الصغيرة. إذ يبدو من غير المحتمل أن تكون قد اخترعتها، نظراً لأنها كانت مندهشة بها. ولقد حدثت لها على نحو يشبه أكثر ما يشبه قصصاً متميزة وغير متوقعة بدت لها جديرة تماماً بأن تقدم لأبيها كهدية عيد ميلاد. لكنها حين فعلت ذلك رفعتها إلى جو طقوسنا المسيحية التي ما تزال حية حتى الآن ـ مولد يسوع المسيح الممتزج بسر الشجرة الدائمة الخضرة التي تحمل النور الوليد (وهذه هي الإشارة التي يحملها الحلم الخامس).

وعلى الرغم من أن هناك أدلة تاريخية كافية على العلاقة الرمزية القائمة بين المسيح ورمز الشجرة فإن والدي الفتاة الصغيرة كانا سيرتبكان كل الارتباك لو طلب إليهما أن يفسرا قصدهما بالضبط من تزيين شجرة بالشموع المشتعلة للاحتفال بميلاد المسيح. «أوه! إنها مجرد عادة متبعة في عيد الميلاد!» كانا سيقولان. ذلك أن جواباً جدياً يقتضي بحثاً موغل العمق في الرمزية القديمة للإله الميت وعلاقتها بعبادة الأم العظمى ورمزها، أي الشجرة ـ وسوف نقتصر على ذكر جانب واحد من جوانب هذه المشكلة المعقدة.

وبقدر ما نغوص في أعمال «الصورة الجماعية» وأصولها (أو، نعبر عنها بلغة كنيسة، أي لغة عقيدة) فإننا نكشف الغطاء عن شبكة من الأنماط النموذجية الأصلية لم تنته على ما يبدو، تلك الأنماط التي لم تكن، قبل عصرنا الحديث هذا، موضع تفكير وبحث قط. لهذا السبب، وعلى نحو يثير المفارقة تماماً، نعلم عن الرمزية الأسطورية أكثر مما كان يعلم أي جيل قبلنا. فالحقيقة هي أن الناس في العصور الغابرة لم يكونوا يفكرون برموزهم بل كانوا يعيشونها وكان معناها يملؤهم بالحيوية والحماسة لا شعورياً.

هذه النقطة سأوضحها بتجربة عشتها ذات يوم مع بدائيي جبل إلغون في أفريقيا. ففي فجر كل يوم كانوا يغادرون أكواخهم ثم يتنشقون الهواء ويبصقون في راحتهم التي تكون حينذاك ممتدة إلى أشعة الشمس الأولى وكأنما كانوا يقدمون أنفاسهم أو بصاقهم للإله المشرق ـ للمونغو (هذه الكلمة السواحلية التي كانوا يستخدمونها لتفسير الطقس المتبع، مشتقة من أصل بولينيزي مرادف لكلمة مانا أو مولونغو. وهذه المصطلحات وأمثالها تعني «القدرة» ذات الشمولية والكفاية الخارقة للعادة والتي ينبغي القول بأنها مقدسة، لهذا السبب فإن كلمة مونغو عند ـ هم ترادف كلمة الله أو الإله). وعندما سألتهم عن القصد من طقسهم ذاك أو لماذا يقومون به تحيروا تماماً ولم يتعد قولهم: «نحن نقوم به دائماً. ودائماً كانوا يقومون به حين تشرق الشمس». ثم ضحكوا من الاستنتاج الواضح الذي توصلت إليه وهو أن الشمس هي المونغو. فالشمس، بالواقع، لا تكون مونغو حين تكون فوق الأفق، بل إن المونغو هي اللحظة الفعلية للشروق.

ما كانوا يفعلونه كان واضحاً كل الوضوح لي لكن ليس لهم. إنهم يفعلونه فقط ودون تفكير به البتة. نتيجة لذلك فقد كانوا عاجزين عن تفسيره هم أنفسهم، أما أنا فقد استخلصت أنهم كانوا يقدمون أنفسهم إلى المونغو نظراً لأن النفس (نفس الحياة) والبصاق يعنيان «مادة ـ النفس وجوهرها». وأن نتنفس أو نبصق على شيء إنما يعني أن ننقل تأثيراً سحرياً كما هو الشأن،

مثلاً، حين استخدم المسيح بصاقه ليشفي الأعمى أو حين يتنشق الابن النفس الأخير لأبيه المحتضر كي يتلقى منه روحه. إن من غير المحتمل على الإطلاق أن يكون هؤلاء الأفارقة قد عرفوا، حتى في الماضي السحيق، أي شيء يتعدى ما كانوا يعرفونه عن معنى طقسهم ذاك. بل ربما كان أسلافهم، بالحقيقة، يعرفون أقل نظراً لأن وعيهم لدوافعهم كان أقل عمقاً وأكثر لا شعورية كما أن تفكيرهم بأفعالهم كان أدنى درجة بكثير.

يقول فاوست غوته بكل ذكاء: في البدء كان الفعل. «فالأفعال» لا يخترعها الناس بل يفعلونها، أما الأفكار فإنها أحد اكتشافات الإنسان المتأخرة نسبياً. في البداية، كانت العوامل اللاشعورية تحرك الإنسان باتجاه الأفعال، ثم بدأ، بعد مرور زمن طويل على ذلك، يفكر بالأسباب التي كانت تحركه، ولقد استغرق زمناً طويلاً بالحقيقة قبل أن يتوصل إلى الفكرة المنافية للطبيعة والعقل وهي أن عليه أن يحرك نفسه ـ لأن عقله عاجز عن معرفة أية قوة محركة أخرى سوى قوته.

إننا سنضحك ولابد من فكرة اختراع نبات أو حيوان لنفسه. مع ذلك، ثمة الكثير من الناس يعتقدون أن النفس أو العقل اخترع نفسه وبالتالي فهو مبدع ـ ذاته وسبب وجوده. والحقيقة هي أن العقل قد نما وبلغ مرحلته الراهنة من الوعي تماماً كما تنمو جوزة البلوط وتصبح شجرة أو كما تطورت العظائيات إلى ثدييات. ومثلما ظلت هذه زمناً طويلاً تتطور فإنها ما تزال تتطور كذلك وبالتالي فإن ما يحركنا إنما هي قوى من الداخل بالإضافة إلى بواعث من الخارج.

هذه الدوافع الداخلية تنبع من منبع قديم لم يصنعه الوعي وليس هو تحت سيطرته. وفي ميثولوجيا العصور القديمة، كانت تلك القوى تدعى المانا أو الأرواح، الشياطين، الإلهة. وهي فعالة نشطة اليوم كما كانت من قبل. فإذا تطابقت مع رغباتنا ندعوها حوافز أو دوافع مباركة ونربت ظهورنا لكوننا أناساً طيبين. أما إن سارت في اتجاه مضاد لرغباتنا، فحينذاك نقول إنه

مجرد سوء حظ أو أن هناك أناساً معينين يعاكسوننا أو أن سبب سوء حظنا ذاك لابد وأن يكون مرضياً . الأمر الوحيد الذي نرفض الاعتراف به هو أننا نعتمد على «قوى» لا تخضع لسيطرتنا.

مع ذلك، صحيح تماماً أن الإنسان المتحضر في العصور الحديثة قد اكتسب قدراً معيناً من قوة الإرادة يمكنه استخدامها حيث يشاء. وقد تعلم أن يؤدي عمله بمهارة دون اللجوء إلى ترنيم الترانيم ودق الطبول بغية تنويمه ونقله إلى الحالة المناسبة للفعل. بل يمكنه أن يؤدي صلاة يومية طلباً لمساعدة الإله، كما يمكنه أن ينفذ ما يقترح تنفيذه. كذلك باستطاعته ظاهرياً أن ينقل أفكاره إلى حيز الفعل دون تعثر، في حين كان البدائي، على ما يبدو، تكبله المخاوف والأساطير والعراقيل الخفية الأخرى عند كل خطوة وتمنعه من العمل. فأسطورة الإنسان الحديث هي الشعار التالي: «حيث توجد إرادة يوجد طريق».

لكن لكي يعزز الإنسان المعاصر معتقده، فإنه يدفع الثمن على شكل افتقار ملحوظ للاستبطان. إنه أعمى تجاه الحقيقة القائلة إنه، رغم كل عقلانيته وكفايته، تتملكه «قوى» خارج نطاق سيطرته، فآلهته وشياطينه لم تختف على الإطلاق، بل كل ما في الأمر أنها اتخذت أسماء جديدة. إنها تبقيه في حالة من النشاط المستمر مع القلق، المخاوف الغامضة، التعقيدات السيكولوجية، الحاجة التي لا تشبع للعقاقير، الكحول، الدخان، الطعام - وقبل كل شيء، مع مجموعة كبيرة من الاضطرابات العصبية.

روح الإنسان :

إن ما ندعوه بالوعي الحضاري إنما هو ذاك الوعي الذي انفصل بصورة تدريجية مطردة عن الغرائز الأساسية. غير أن هذه الغرائز لم تختف. كل ما في الأمر أنها فقدت تماسها مع وعينا فاضطرت نتيجة لذلك لأن تحقق ذاتها بطريقة غير مباشرة، قد تتجلى على شكل أعراض جسدية في حالة العصاب

أو أحداث من شتى الأنواع، كالحالات المزاجية التي لا حصر لها مثلاً، أو النسيان غير المتوقع أو زلات اللسان.. إلخ.

فالإنسان يود أن يعتقد أنه سيد نفسه. لكن طالما أنه غير قادر على السيطرة على مزاجه وانفعالاته وعواطفه، أو عاجز عن معرفة الأساليب الخفية الكثيرة التي تحشر بها العناصر اللاشعورية نفسها في ترتيباته وقراراته، فمن المؤكد أنه ليس سيد نفسه. هذه العناصر اللاشعورية تدين بوجودها للاستقلال الذاتي الذي تتصف به النماذج البدائية الأصلية. إن الإنسان الحديث يحمي نفسه من رؤية حالة الانشطار التي يعاني منها بشبكة من التقسيمات، بحيث تحفظ مجالات معينة من حياته الخارجية وسلوكه الخاص، إن جاز لنا قول ذلك، في أدراج منفصلة لا يواجه بعضها البعض الآخر.

المثال على ما يدعى بسيكولوجيا التقسيم هذه أضربه من حالة اتذكرها وهي حالة مدمن على الكحول توصل بتأثير حركة دينية معينة إلى أن ينسى، وقد فتنته حمياها، أنه بحاجة إلى شراب. لقد كان واضحاً أن يسوع المسيح هو الذي شفاه مثلما يحدث في المعجزات، وقدم، طبقاً لذلك، كشاهد على العناية الإلهية أو على كفاءة المنظمة الدينية المذكورة لكن بعد مرور بضعة أسابيع من الاعترافات العامة بهتت جدة الحدث ثم بدا وكأن النزعة الكحولية قد تجددت في نفسه، وهكذا عاد يسكر ثانية. لكن هذه المرة توصلت المنظمة الدينية المساعدة إلى استنتاج هو أن الحالة «مرضية» وغير مناسبة البتة لتدخل يسوع المسيح، وهكذا وضع الرجل في مستشفى عسى أن يفعل الطبيب ما لم يفعله الشافي الإلهي.

هذا جانب من جوانب العقل «الحضاري» الحديث الذي يستحق البحث. فهو يبدو هنا على درجة مخيفة من الانفصام والاضطراب السيكولوجي.

إننا إذا ما نظرنا، للحظة من الزمن، إلى الجنس البشري باعتباره فرداً واحداً، فإننا نرى أن العرق البشري أشبه بشخص تسوقه بعيداً قواه اللاشعورية وأن العرق البشري يود أيضاً أن يبقي بعض مشكلاته مخبوءة في أدراج منفصلة. وهذا يفسر لماذا ينبغي أن نولي قدراً كبيراً من الاهتمام لما نفعله، ذلك أن الجنس البشري مهدد اليوم بمخاطر قاتلة من صنع ـ يده، مخاطر تتزايد لتصبح خارج نطاق سيطرته. فعالمنا، إذا ما تكلمنا بصراحة، مصاب بانفصام أشبه بانفصام العصابي، الستار الحديدي فيه يمثل خط الانقسام الرمزي. والإنسان الغربي، وقد بات واعياً للرغبة العدوانية لدى الكتلة الشرقية، يرى نفسه مكرهاً على اتخاذ إجراءات دفاعية خارقة للعادة وفي الوقت نفسه يتبجح بفضيلته ونواياه الطيبة.

لكن ما يعجز عن رؤيته هو أن رذائله نفسها تلك التي يغطيها بالدبلوماسية الدولية الدمثة هي التي يلقيها في وجهه العالم الشيوعي بمنهجية وبلا خجل، أي أن ما يحمله الغرب في نفسه، على نحو خفي وبقدر ضئيل من الخجل (تحت ستار النفاق الدبلوماسي، الخداع المنهجي، التهديدات المبطنة) يعود إلينا من الشرق مكشوفاً مفضوحاً تماماً رابطاً إيانا بعقد عصابية. أي أن وجه الظل الشرير لديه هو نفسه الذي يكشر بوجه الرجل الغربي من الجانب الآخر للستار الحديدي.

هذا الوضع هو الذي يفسر شعور اليأس ذاك الذي يعاني منه الكثير من الناس في المجتمعات الغربية. فقد بدؤوا يدركون أن المصاعب التي تواجهنا هي مصاعب معنوية ومشكلات أخلاقية وأن المحاولات التي تبذل لحلها بسياسة تكديس الأسلحة النووية أو «التنافس» الاقتصادي لا تحقق إلا القليل، نظراً لأنها تقطع كلا الطريقين.

إن الكثير منا يدركون الآن أن الوسائل العقلية والخلقية ستكون أكثر جدوى نظراً لأنها يمكن أن تزودنا بالمناعة النفسية المطلوبة حيال العدوى المتزايدة على الدوام.

بيد أن جميع تلك المحاولات قد أثبتت عدم جدواها إفرادياً، ولسوف تظل كذلك طالما نحاول إقناع أنفسنا والعالم بأنهم وحدهم (أي خصومنا) هم المخطئون. وقد يكون من المفيد لنا أكثر بكثير أن نبذل محاولة جادة واحدة للتعرف إلى ظلنا نحن وإلى أفعاله الشائنة. وإذا ما استطعنا أن نرى ظلنا (أي الجانب المظلم من طبيعتنا) فستتوفر لدينا المناعة حيال أية عدوى خلقية وفكرية. أما الآن وطبقاً لما هو عليه واقع الحال، فإننا نقف معرضين لكل عدوى نظراً لأننا بالحقيقة نمارس عملياً الشيء نفسه الذي يمارسونه هم. إلا أننا نتصف بسيئة إضافية هي أننا لا نرى ولا نريد أن نرى ما نفعله نحن أنفسنا، تحت ستار الدماثة واللياقة.

إن لدى العالم الشيوعي، كما يمكننا أن نلاحظ، أسطورة كبيرة (ندعوها نحن وهماً، آملين عبثاً أن يجعلها حكمنا المترفع تختفي وتزول). هذه الأسطورة هي الحلم، أي الحلم النموذجي الأصلي المبارك ـ على ـ مدى ـ الزمان بعصر ذهبي (أو فردوس) يتوفر فيه كل شيء لكل الناس ويسود الجنس البشري فيه زعيم عادل، حكيم، عظيم. هذا النموذج الأصلي للزعيم القوي يسيطر عليهم بصيغته الطفولية لكنه لا يزول من العالم لمجرد رؤيتهم وجهات نظرنا المترفعة. بل الحقيقة أننا ندعمه بطفولتنا، نظراً لأن حضارتنا الغربية هي في قبضة الأسطورة ذاتها. فنحن نكرس، بصورة لا شعورية التعصبات ذاتها، والآمال والتوقعات ذاتها. إننا نؤمن أيضاً بدولة الرفاه، بالسلام العالمي، بحق الإنسان في المساواة، بحقوقه الخالدة كإنسان، بالعدالة، بالحق وكذلك (لكن لا تقلها بصوت عال) بملكوت الله على الأرض.



«عالمنا مصاب بالانفصام كالمريض بالعصاب»

جدار برلين

بيد أن الحقيقة المحزنة هي أن حياة الإنسان الفعلية تتكون من مركب من الأضداد التي لا علاج لها ـ نهار وليل، ميلاد وموت، سعادة وشقاء، خير وشر. بل لسنا واثقين من أن أحدهما سينتصر على الآخر، لسنا واثقين من أن الخير سيهزم الشر أو الفرح سيهزم الألم. إن الحياة ساح عراك، هكذا كانت دائماً وهكذا ستبقى، وإذا لم تكن كذلك، فإن الوجود سيصل إلى نهايته.

ذلك الصراع داخل الإنسان هو بالضبط ما دفع بالمسيحيين الأوائل لأن يتوقعوا نهاية مبكرة لهذا العالم ويأملوا بها، وما أدى بالبوذيين لأن ينبذوا الرغبات والمطامع الدنيوية كلها. هذه الحلول الأساسية قاتلة تماماً لو لم تكن

مرتبطة بأفكار وممارسات عقلية وخلقية خاصة تشكل الهيكل الأساسي لكلتا الديانتين وتعدل، إلى حد ما، من نبذها الجذري للعالم.

إنني أركز كل التركيز على هذه النقطة نظراً لأنه يوجد، في عصرنا الراهن، ملايين الناس الذين فقدوا إيمانهم بأي نوع من أنواع الدين. مثل هؤلاء الناس لم يعودوا يفهمون دينهم نفسه. وطالما أن الحياة تجري بيسر وراحة بغير دين، فإن خسارتهم تبقى غير ملحوظة تماماً. لكن حين تأتي المعاناة، تكون المسألة مختلفة تماماً. وذلك حين يبدؤون بالبحث عن طريقهم والتفكير بمعنى الحياة، بأمورها المحيرة وتجاربها المؤلمة.

وإنه لأمر ذو دلالة كبيرة أن يكون الطبيب النفساني (ضمن حدود خبرتي) موضع استشارة من اليهود والبروتستانت أكثر من الكاثوليك. ولعل هذا متوقع، إذ أن الكنيسة الكاثوليكية ما تزال تشعر بالمسؤولية تجاه (العناية بخير النفس وصالحها)، لكن من المحتمل، في هذا العصر العالمي، أن يواجه المحلل النفساني أسئلة كانت في الزمن الماضي تدخل نطاق اللاهوتي. فالناس يشعرون أن هناك فرقاً كبيراً أو سيكون هناك فرق كبير إن توفر لديهم اعتقاد إيجابي بأن للحياة معنى، أو إيمان بالله والخلود. كما أن شبح المنية القريبة غالباً ما يقدم حافزاً قوياً لأفكار كهذه. ذلك أنه منذ عصور سحيقة القدم راودت الناس أفكار عن الكائن الأسمى (مفرداً أو متعدداً)، عن الآخرة، ولم يفكروا، إلا في أيامنا هذه، بأنهم يستطيعون العيش بمعزل عن هذه الأفكار.

ونظراً لأنه ليس باستطاعتنا أن نكتشف عرش الإله في السماء بمرقاب بعيد المدى أو نثبت (بصور مؤكدة) أن أبانا أو أمنا المحبوبة ما تزال تطوف حولنا بشكل من أشكال المادة تقريباً، يزعم الناس أن مثل هذه الأفكار «ليست صحيحة». أما أنا فأقول إنها ليست صحيحة تماماً، إذ أن هذه المفاهيم هي من النوع الذي رافق الحياة البشرية من عصور ما قبل التاريخ وهي ما تزال تقتحم وعيه عند أي تحريض.

قد يؤكد الإنسان الحديث أن باستطاعته أن يتخلص منها وقد يدعم رأيه بالإصرار على أنه لا يوجد دليل علمي على صحتها لكنه قد يندم على فقدان قناعاته. لكن بما أننا نتعامل مع أمور غير قابلة للمعرفة وغير قابلة للرؤية (إذ أن الإله يتعدى مدارك البشر وليس ثمة وسيلة لإثبات الخلود)، فلماذا يا ترى نزعج أنفسنا بالأدلة؟ إذ حتى لو أننا لم نعرف، بالمنطق، حاجتنا للملح في الطعام فإننا رغم ذلك نستفيد من استعماله. قد نقول إن استعمال الملح هو مجرد وهم من أوهام حاسة الذوق أو خرافة، لكنه مع ذلك سيظل يساهم في تحقيق صالحنا. لماذا، إذن، نحرم أنفسنا من وجهات نظر ثبت أنها مفيدة في الأزمات وأنها تضفي معنى على وجودنا؟

ثم، كيف ترانا نعلم أن مثل هذه الأفكار غير صحيحة؟ إن الكثير من الناس يوافقونني إذا ما قلت صراحة إن أفكاراً كهذه هي أوهام على الأغلب. لكن ما يعجزون عن إدراكه هو أن من المستحيل «إثبات» الجحود تماماً مثلما هو مستحيل إثبات الإيمان الديني. إننا أحرار تماماً في أن نختار وجهة النظر التي نشاء، ولسوف يكون قرارنا في كل الحالات قراراً اعتباطياً.

مع ذلك، ثمة سبب تجريبي قوي يفسر لماذا نعتنق أفكاراً لا يمكن إثبات صحتها. هذا السبب هو أن من المعروف أنها مفيدة. فالإنسان يحتاج موضوعياً لأفكار وقناعات عامة تعطي لحياته معنى وتتيح له إمكانية إيجاد مكان لنفسه في الكون.إن بمقدوره أن يواجه أشد الصعوبات حين يقتنع أن لعمله معنى، لكنه ينسحق حين يضطر، علاوة على نحوسه كلها، لأن يعترف بأنه مشارك في «حكاية يرويها معتوه».

إذن، دور الرموز الدينية هو أنها تضفي معنى على حياة الإنسان، فهنود البويبلو يعتقدون أنهم أبناء الأب الشمس، وهذا الاعتقاد يمنح حياتهم منظوراً (وهدفاً) يتجاوز كينونتهم المحدودة. إنه يقدم لهم الحيز

الكافي لكشف شخصيتهم ويسمح لهم بأن يعيشوا حياة مليئة كأشخاص كاملين، بذلك تكون بلواهم مرضية أكثر بكثير من بلوى الإنسان في حضارتنا، ذاك الذي يعلم أنه (وسيظل) لا أكثر من خاسر في هذه الدنيا، ليس لحياته أي معنى.



لكل مجتمع فكرته عن الفردوس النموذجي الأصلي أو العصر الذهبي الذي، كما يعتقد، كان موجوداً في الماضي وسيوجد في المستقبل. لوحة أمريكية من القرن التاسع عشر تجسد فكرة أوتوبيا الماضي وفيها تظهر معاهدة وليم بين التي عقدها عام 1682 مع الهنود. في جو مثالي يسود الجميع الانسجام والسلام.

هذا وإن إحساس المرء بأن لوجوده معنى أكبر هو نفسه ما يرفعه فوق مستوى الكسب والإنفاق المحض. وإذا ما افتقر إلى هذا الإحساس فسيكون ضائعاً وبائساً. إذ لو كان القديس بولس مقتنعاً بأنه ليس أكثر من حائك سجاد متجول لما غدا الرجل الذي صار إليه بالتأكيد. إن حياته الحقيقية ذات المعنى إنما تكمن في اليقين الداخلي الذي جعل منه رسولاً للرب. وقد يتهمه المرء بأنه كان يعاني من جنون العظمة لكن هذا الرأي يبهت أمام شهادة التاريخ وحكم الأجيال اللاحقة. فالأسطورة التي تملكته جعلته أكبر من مجرد صانع حرفي.



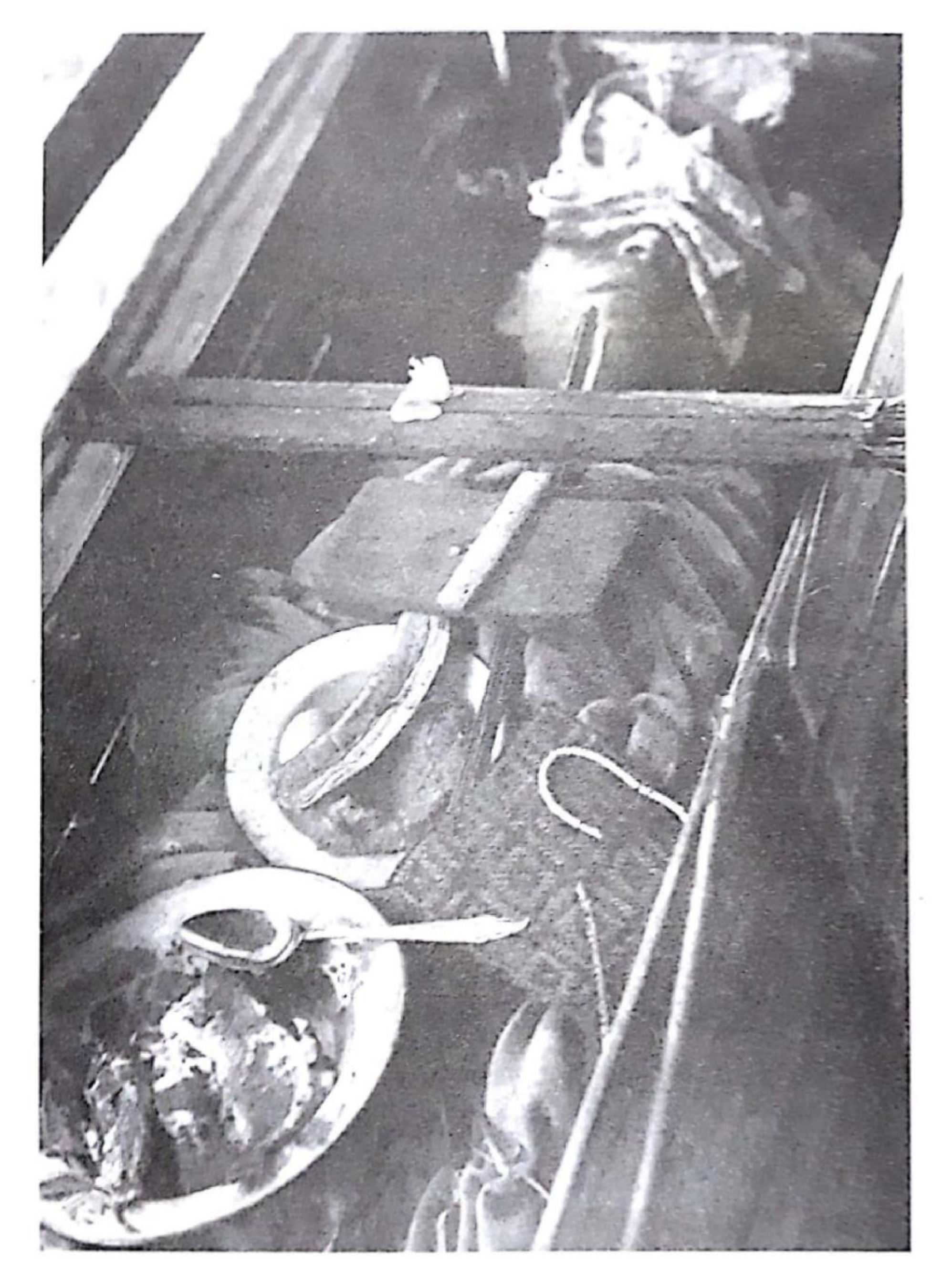
جنة عدن، مرسومة على شكل حديقة مسورة (اشبه برحم) من لوحة فرنسية تعود للقرن الخـامس عشر، ويظهر فيها طرد آدم وحواء منها.

لكن مثل هذه الأسـطورة تتـألف مـن رمـوز لم يخترعهـا أحـد عامـداً متعمداً، بل حدثت حدوثاً. فليس يسوع الإنـسان هـو الـذي ابتـدع أسـطورة الرجل ـ الإله بل كانت موجودة قبل قرون عديدة من ميلاده. وهو نفسه كانت تسيطر عليه تلك الفكرة الرمزية التي، كما ينبئنا القديس مرقص، رفعته فـوق الأفق الضيق لحياة النجار الناصري.

ترجع الأساطير بأصولها إلى راوي الحكايا البدائي وأحلامه، إلى الناس الذين كانت تحركهم أخيلتهم وأوهامهم. أولئك الناس لم يكونوا يختلفون عن هؤلاء الذين دعتهم الأجيال اللاحقة فلاسفة أو شعراء. الحكواتيون البدائيون لم يكونوا يشغلون أنفسهم بأصول خيالاتهم، ولم يبدأ الناس بالتساؤل عن أصول خيالاتهم وقصصهم إلا في وقت متأخر كثيراً. لكن قبل قرون من الزمن وفي عصر ندعوه الآن بعصر الإغريق «القديم». كانت عقول الناس قد تقدمت إلى حد يكفي للاستخلاص أن الحكايا التي تدور عن الآلهة ليست سوى موروثات قديمة مضخمة تدور حول ملوك وزعماء قضوا نحبهم قبل زمن طويل. وكان الناس قد باتوا ينظرون إلى أن الأسطورة أكثر لا معقولية من أن تعني ما تقوله. لذلك حاولوا أن يردوها إلى شكل مفهوم عموماً.

في الأزمنة الأحدث، رأينا الأمر نفسه يحدث بالنسبة إلى رموز الأحلام. فقد أدركنا، في السنوات التي كان علم النفس يحبو فيها، أن للأحلام أهمية ما. لكن مثلما اقنع الإغريق أنفسهم بأن أساطيرهم مجرد توسيعات لتاريخ عقلاني أو «عادي»، كذلك توصل بعض رواد علم النفس إلى الاستنتاج بأن الأحلام لا تعني ما تعنيه ظاهرياً. فشطبت الصور والرموز التي تقدمها باعتبارها أشكالاً غريبة تظهر بها محتويات النفس المكبوتة للعقل الواعي. وهكذا بات من المسلمات أن الحلم يعني شيئاً آخر غير البيان الواضح الذي يظهر فيه.

لقد سبق لي وذكرت مخالفتي لهذه الفكرة ـ وهي المخالفة التي قادتني لدراسة شكل الأحلام إضافة إلى محتواها. فلماذا تعني الأحلام شيئاً مختلفاً عن محتواها؟ هل يوجد في الطبيعة شيء غير ما هو عليه؟ الحلم ظاهرة عادية طبيعية، وهو لا يعني شيئاً ليس فيه. بل إن التلمود يقول: «ما الحلم إلا تفسيره». والارتباك الذي ينشأ إنما مرده أن محتويات الحلم رمزية وبالتالي لها أكثر من معنى واحد. فالرموز تشير في اتجاهات تختلف عن تلك التي ندركها بمداركنا الواعية، ولذلك هي ذات صلة بشيء إما أنه لا شعوري أو أنه على الأقل لا ينتمي لساحة الشعور تماماً.



دفن طقسي لقارب لدى قبيلة من قبائل أمريكا الجنوبية، **حيث يوضع الرجل المتوفى في قاربه الخاص ثم يزود بالطعام والثياب لرحلته الطويلة.**

بالنسبة إلى العقل العلمي، فبن ظواهر كهذه، شأنها أن الأفكار الرمزية، هي أشياء مزعجة وبغيضة لأن من المتعذر صياغتها بطريقة ترضي الفكر والمنطق. وهي قطعاً ليست الحالة الفريدة من هذا النوع في علم النفس. فالمشكلة تبدأ بظاهرة الأثر النفسي أو العاطفة التي تروغ من كل ما يبذله عالم النفس من محاولات لتثبيتها بتعريف محدد ونهائي. إنه أمر صعب وسبب صعوبته هو نفسه في كلتا الحالتين ـ أنه تدخل شعور. هذا وإنني على إطلاع على وجهة النظر العلمية إلى درجة تكفي لأن أفهم أنه من المزعج كل الإزعاج التعامل مع حقائق لا يمكن الإمساك بها على نحو صحيح أو كامل. والمشكلة بالنسبة إلى هذه الظواهر هي أن الحقائق واضحة لا يمكن نكرانها، مع ذلك من المتعذر صياغتها بمصطلحات فكرية. من أجل هذا، يتعين على المرء أن يكون قادراً على فهم الحياة ذاتها، ذلك أن الحياة هي التي تصنع العواطف والأفكار الرمزية.

لهذا السبب، فإن لعالم النفس الأكاديمي الحرية التامة في أن يحذف ظاهرة العواطف أو مفهوم اللاشعور (أو كليهما) من اعتباره. لكنهما رغم ذلك يظلان من الحقائق التي لابد لعالم النفس الطبيب، على الأقل، من أن يوليها الاهتمام الذي تستحق، إذ أن الصراعات العاطفية وتدخل اللاشعور هي الخصائص الأساسية لعلمه. فإذا ما أراد أن يعالج مريضاً في يوم من الأيام، فإن عليه أن يواجه هذه اللاعقلانيات وكأنها حقائق صرفة، وذلك بغض النظر عن قدرته أو عدم قدرته على صياغتها بمصطلحات فكرية. لهذا السبب، يعد أمراً طبيعياً تماماً أن يجد الناس الذين لا تتوفر لديهم خبرة الطبيب النفساني أن من الصعب متابعة ما يحدث حين يكف علم النفس عن أن يكون ميدان متابعة هادئة للعالم في مخبره ويصبح جزءاً فعالاً من مغامرة الحياة الحقيقية. فوضع الدريئة على مدى الرمي أمر لا يحدث في ساحة المعركة. وعلى الطبيب أن يتعامل مع الحالات المرضية وكأنه في ساحة حرب حقيقية. عليه أن يعنى بالحقائق النفسية حتى وإن كان عاجزاً عن

تجسيدها بتعاريف علمية. وذلكم هو السبب الذي يفسر لماذا لا يستطيع أي كتاب أن يعلم الإنسان علم النفس، فالمرء يتعلمه بالممارسة العملية وحدها.

هذه النقطة يمكننا أن نراها بجلاء تام حين نتفحص بعض الرموز المعروفة جيداً: فالصليب في الديانة المسيحية، مثلاً، هو رمز ذو معنى يعبر عن العديد من المظاهر والأفكار والعواطف، لكن إشارة الصليب التي تأتي بعد اسم مدرج في قائمة تدل ببساطة على أن الرجل متوفى. والقضيب يقوم بدور الرمز الشامل في الديانة الهندوسية، لكن إذا ما رسم أحد أولاد الشوارع قضيباً على حائط، فهذا يعكس اهتمامه بقضيبه فقط. ونظراً لأن خيالات الطفولة والمراهقة غالباً ما تستمر حتى مسافة بعيدة في حياة البالغ، فكثيراً ما تحدث أحلام تكون فيها الإشارات الجنسية واضحة لا يخطئها النظر. وسيكون من العبث أن نفهمها على أنها شيء آخر، لكن حين يتحدث البناء عن وضع «الرهبان والراهبات» بعضها فوق البعض الآخر أو يتحدث الكهربائي عن الآخذات والمآخذ الكهربائية بصيغة المذكر والمؤنث فسيكون من المضحك أن نفترض أنه مستغرق في أخيلة المراهقة المتوهجة. إنه ببساطة يستخدم أسماء وصفية ملونة لمواده. وعندما يتكلم الهندوسي المتعلم معك عن اللينغام (أي القضيب الذي يمثل الإله شيفا في الأساطير الهندوسية) فإنك ستسمع أشياء لا يمكنك كغربي، أن ترى لها علاقة بالقضيب البتة. إذن، اللينغام ليس إشارة بذيئة بالتأكيد، وليس الصليب مجرد علامة للموت. والكثير من الأشياء تتوقف على نضج الحالم الذي يصنع صورة كهذه.

يتطلب تفسير الأحلام والرموز ذكاء غير عادي. إذ ليس بالإمكان تحويله إلى منهج ميكانيكي ومن ثم يحشر في أدمغة غير قادرة على التخيل. إنه يتطلب معرفة زائدة بشخصية الحالم ووعياً ذاتياً زائداً من جهة المفسر على حد سواء. وما من عامل متمرس في هذا الميدان ينكر أن هناك أحكام تجربة ثبت أنها مفيدة، لكن ينبغي تطبيقها بحنكة وذكاء. فقد يتبع المرء جميع القواعد الصحيحة ومع ذلك يجد نفسه وقد وقع ضحية الهراء المخيف

للغاية، لا لشيء إلا لأنه أهمل نقطة تفصيلية تبدو في الظاهر تافهة إلا أن المتفحص الأكثر ذكاء لا يمكن أن يخطئ أهميتها. بل حتى الإنسان العالي الذكاء يمكن أن يخطئ ويتوه عن نقاط هامة كهذه، بسبب افتقاره للحس البديهي أو الشعور السليم.

إننا، حين نحاول أن نفهم الرموز، لا نجد أنفسنا في مواجهة الرمز نفسه وحسب، بل في مواجهة الكلية الشاملة للفرد المنتج ـ للرمز. وهذا يتضمن دراسة خلفيته الثقافية، وخلال هذه العملية يسد المرء ثغرات كثيرة في معلوماته. أنا نفسي وضعت قاعدة عامة هي أن أعتبر كل حالة اقتراحاً جديداً تماماً أجهل عنه حتى ألفبائه. قد تكون الإجابات الروتينية عملية ومفيدة حين يتعامل المرء مع الظواهر السطحية، لكن حالما يتعين عليه أن يلامس المشكلات الحيوية فإن الحياة نفسها هي التي تهيمن وتغدو حتى أشد المقدمات النظرية ذكاء مجرد كلمات لا جدوى منها.

لهذا السبب يعد الخيال والبديهة أمرين بالغي الأهمية بالنسبة إلى قدرتنا على الفهم. ورغم أن الرأي العام المألوف يقول بأنهما بالغا الأهمية بالنسبة إلى الشعراء والفنانين أساساً (ذلك أن على المرء ألا يثق بهما في مجال الأشياء «المحسوسة») فإنهما، بالحقيقة، بالغا الأهمية أيضاً في جميع مستويات العالم الأرفع درجة. إنهما هنا يلعبان دوراً متزايد الأهمية يكمل دور الفكر «العقلاني» واستخدامه لحل مشكلة محددة. بل حتى الفيزياء، وهي أكثر العلوم التطبيقية تجريداً، تعتمد إلى درجة مدهشة على الحس البديهي الذي يعمل بطريق اللاشعور (رغم أنه من الممكن للمرء أن يوضح العمليات المنطقية التي قادته إلى النتيجة نفسها التي قاده إليها الحس البديهي).

هذا الحس البديهي أمر لا مناص منه تقريباً في تفسير الرموز، وغالباً ما يكون بإمكانه أن يضمن فهمها مباشرة من قبل الحالم نفسه. لكن رغم أن مثل هذا الحدس السعيد قد يكون مقتنعاً ذاتياً، إلا أنه يمكن أيضاً أن يكون خطراً نوعاً ما. إذ يمكنه أن يؤدي بسهولة كبيرة إلى خلق شعور زائف بالأمان. مثال

على ذلك، يمكنه أن يغري الحالم والمفسر على السواء بالاستمرار بعلاقة حميمة ويسيرة نسبياً، علاقة يمكن أن تنتهي إلى نوع من الحلم المشترك. فقد تضيع القاعدة السليمة للمعرفة الفكرية الحقيقية وللفهم الأخلاقي إذا ما قنع المرء بذلك الفهم الغامض الذي يوفره «الحدس». إذ لا يمكن للمرء أن يفسر ويعرف إلا إذا رد ما يحس به بداهة إلى معرفة دقيقة بالحقائق وترابطاتها المنطقية.

ولسوف يضطر الباحث المخلص لأن يعترف أنه غير قادر على فعل هذا دائماً، لكن سيكون من غير الإخلاص ألا يحفظ ذلك في ذهنه دائماً. إذ حتى العالم كائن بشري، لذا من الطبيعي بالنسبة إليه، مثلما هو بالنسبة إلى الآخرين، أن يكره ما يعجز عن تفسيره. وإنه لوهم عام أن نعتقد أن ما نعرفه اليوم هو كل ما يمكننا أن نعرفه أبداً. إذ ليس هنالك ما هو أكثر هشاشة من النظرية العلمية التي ليست هي بالحقيقة، إلا محاولة سريعة الزوال لتفسير الحقائق ولم تكن يوماً من الأيام حقيقة دائمة بذاتها.

دور الرموز:

حين يهتم الطبيب النفساني بالرموز فإن اهتمامه الأساسي يكون منصباً على الرموز «الطبيعية» لكونها تختلف عن الرموز «الثقافية» فالأولى مستمدة من المحتويات اللاشعورية للنفس، وهي، لذلك، تمثل عدداً هائلاً من التنوعات التي تتخذ صور النماذج الأصلية الرئيسية. وفي كثير من الحالات يظل بالإمكان تتبع أثرها حتى جذورها القديمة ـ أي حتى الأفكار والصور التي نجدها في أقدم السجلات وأكثر المجتمعات بدائية. أما الرموز الثقافية فهي الرموز التي استخدمت للتعبير عن «حقائق أبدية» وهي ما تزال تستخدم في كثير من الأديان. ولقد مرت تلك الرموز بتحولات كثيرة بل وبعملية طويلة من التطور الواعي تقريباً. وبذلك أصبحت صوراً جماعية مقبولة لدى المجتمعات المتحضرة.

رغم ذلك، تحتفظ مثل هذه الرموز الثقافية بقدر كبير من قدسيتها الأصلية أو «سحرها». فالمرء يدرك أن بإمكانها أن تثير رداً عاطفياً عميق الجذور لدى بعض الأفراد صانعة بذلك شحنة نفسية، هذه الشحنة النفسية تجعلها تعمل بطريقة تشابه كثيراً طريقة الأهواء والتعصب. إنها العناصر التي ينبغي على عالم النفس أن يحسب حسابها، ومن السخف البالغ إهمالها لأنها تبدو، حسب المفاهيم العقلانية، غير معقولة أو لا صلة لها. إنها مكونات هامة في تركيبنا الذهني وهي قوى بالغة الحيوية والأهمية في بناء المجتمع البشري، كما أن من المتعذر مسحها من وجودنا دون أن نكون قد أصبنا أنفسنا بخسارة فادحة. ذلك أنها حيث تتعرض للكبت أو الإهمال، تغور طاقتها الخاصة إلى الأعماق ثم تختفي في اللاشعور مع ما يترتب على ذلك من نتائج لاتعد ولا تحصى. فالطاقة النفسية التي تبدو وكأنها ضاعت بهذه الطريقة تعمل، بالحقيقة، لإحياء كل ما له اليد العليا في اللاشعور وتكثيفه ـ كالنزعات، مثلاً، تلك التي لم تكن قد أتيحت لها الفرصة حتى تلك اللحظة للتعبير عن ذاتها أو على الأقل، لم تتح لها إمكانية وجود غير مقموع في ساحة شعورنا.

مثل هذه النزعات تشكل «ظلاً» دائم الوجود لعقلنا الواعي، «ظلاً» يحتمل أن يكون مدمراً. بل إن النزعات التي قد تكون في بعض الظروف قادرة على ممارسة تأثير نافعٍ تتحول إلى شرور كامنة حين تتعرض للكبت. وهذا يفسر لماذا نجد كثيراً من الناس ذوي النية الحسنة يخشون اللاشعور والعقل الباطن وبالتالي يخشون علم النفس.

لقد بين عصرنا هذا ماذا يعني أن تنفتح بوابات العالم السفلي في باطننا. فالأشياء التي لم يكن أحد يتصور ضخامتها في مطلع هذا القرن حدث وأن قلبت عالمنا رأساً على عقب. ومنذ ذلك الحين، ظل العالم في حالة من انفصام الشخصية. إذ ليست ألمانيا المتحضرة وحدها هي التي أفرغت ما فيها من بدائية مرعبة، بل هناك دول كثيرة أخرى فعلت فعلها، لذا، لا عجب إن كانت أوروبا تشعر بالقلق اليوم.

إن الإنسان الحديث لا يدرك إلى أي حد وضعته «عقلانيته» (تلك التي دمرت قدرته على الاستجابة للرموز والأفكار المقدسة) تحت رحمة «العالم» النفسي السفلي. لقد حرر نفسه من «الأسطورة» (أو هكذا يعتقد) لكنه خسر، في أثناء تلك العملية، قيمه الروحية إلى درجة خطيرة فعلاً. فقد تفكك تراثه الروحي والأخلاقي وهو الآن يدفع ثمن ذلك التفكك على شكل ضياع وتمزق على الصعيد العالمي.

غالباً ما قدم لنا علماء الدراسات البشرية وصفاً لما يحدث لمجتمع بدائي حين تتعرض قيمه الروحية لتأثير الحضارة الحديثة. إذ يفقد أفراده معنى حياتهم، كما يتفكك تنظيمهم الاجتماعي ويفسدون هم أنفسهم خلقياً. إننا الآن في الوضع نفسه. لكننا لم ندرك ما خسرناه فعلاً، ذلك أن قادتنا الروحيين كانوا، لسوء الحظ، أكثر اهتماماً بحماية مؤسساتهم من اهتمامهم بفهم السر الذي تمثله الرموز. فحسب رأيي، الإيمان لا يتنافى مع الفكر (الذي يعد سلاح الإنسان الأمضى) لكن لسوء الحظ أن كثيراً من المؤمنين يبدون وكأنهم يخشون العلم (وبالتالي علم النفس)، يخشونه إلى درجة يديرون معها العين العمياء للقوى النفسية الخارقة للطبيعة تلك التي ستتحكم بمصير الإنسان إلى الأبد. لقد جردت الأشياء كلها من غموضها وروحانيتها، ولم يعد هناك شيء مقدس.

في العصور الأولى، حين كانت المفاهيم الغريزية تندفق إلى عقل الإنسان، كان باستطاعة عقله الواعي، ولاشك، أن يحقق التكامل بينها وفق نمط نفسي متماسك. لكن الحضارة الحديثة لم تعد قادرة على فعل ذلك. فـ«وعيه المتقدم» حرمه من الوسيلة التي كانت تمكنه من تمثل المساهمات الإضافية التي تقدمها الغرائز واللاشعور، وما عناصر التمثل والتكامل هذه إلا الرموز الخارقة للطبيعة التي كان الرأي العام يعتبرها مقدسة.

فنحن اليوم نتكلم عن «المادة» مثلاً. نصف خصائصها كمادة، نجري عليها التجارب المخبرية لتبيان بعض مظاهرها وسماتها. لكن كلمة «مادة»

تظل مفهوماً جافاً، لا إنسانياً، وفكرياً صرفاً، ليس له أية دلالة نفسية لدينا. لكن كم تراها كانت مختلفة الصورة السابقة للمادة ـ **أمنا العظمى** ـ تلك التي يمكنها أن تحتوي المعنى العاطفي العميق **لأمنا الأرض** وتعبر عنه؟ وبالطريقة نفسها، فإن ما كان يدعى بالروح، يعرف اليوم بأنه الفكر وبذلك توقف عن أن يكون أبا للجميع. لقد انحط إلى مستوى أفكار الإنسان الذاتية المحدودة، أما الطاقة العاطفية الهائلة التي كان يتم التعبير عنها بصورة «أبينا» فقد اضمحلت الآن لتغدو حبة رمل في صحراء الفكر.

هذان المبدآن النموذجيان الأصليان يشكلان أساس النظامين المتناقضين اللذين يمثلهما الشرق والغرب. مع ذلك، فإن الجماهير وقادتها لا يدركون أنه ليس ثمة فرق جوهري بين تسمية مبدأ العالم بالذكر والأب (أي الروح) كما يفعل الغرب، أو المؤنث والأم (أي المادة) كما يفعل الشيوعيون. فنحن، بالأساس، لا نعرف إلا القليل عن هذه وذاك. أما في العصور القديمة، فقد كان الناس يعبدون هذين المبدأين بمختلف أنواع الطقوس التي كانت تبين، في أدنى الحدود، أهميتها النفسية للإنسان، بيد أنها اليوم، صارت مفاهيم مجردة لا غير.

ومثلما نما إدراكنا العلمي، كذلك غدا عالمنا مجرداً من الإنسانية. إن الإنسان، اليوم، يشعر بأنه معزول في الكون، نظراً لأنه لم يعد على علاقة بالطبيعة كما أنه فقد «اندماجه اللاشعوري» العاطفي بظواهر الطبيعة. وبالتالي فقد فقدت هذه شيئاً فشيئاً دلالاتها الرمزية. فالرعد لم يعد صوت إله غاضب ولا البرق قذيفة من قذائفه الانتقامية. كذلك لم يعد للنهر روح ولم تعد الشجرة مبدأ حياة الإنسان ولا الحية تجسيد الحكمة ولا النار الجبلية مسكن الشيطان الكبير. اليوم، لم تعد هناك أصوات تنطلق من الحجارة والنبات والحيوان لتكلم الإنسان ولم يعد هو يكلمها وكل اعتقاده أن بإمكانها أن تسمعه. اتصاله بالطبيعة مضى وانقضى، لتمضي معه الطاقة العاطفية الشديدة التي كانت تقدمها هذه الصلة الرمزية.

هذه الخسارة الهائلة تعوضها رموز أحلامنا. إنها تستعيد طبيعتنا الأصلية ـ بغرائزها وتفكيرها الخاص. لكن، لسوء الحظ، تعبر عن محتوياتها بلغة الطبيعة، تلك اللغة الغريبة التي لا يفهمها. لهذا السبب، تواجهنا مهمة ترجمتها إلى كلمات نفهمها، إلى مفاهيم التخاطب الحديث الذي حرر نفسه من شوائبه البدائية ـ وخاصة من تشاركه الباطني مع الأشياء التي يصفها. إننا حين نتكلم اليوم عن الأشباح والأشكال الأخرى الخارقة للطبيعة لا نستعيذ منها فقط ولا نطلب الحماية. ذلك أن كلمات كهذه أفرغت من الهيبة والرهبة التي كانت لها ذات يوم. فنحن لم نعد نؤمن بالصيغ الروحية، كما تم التخلي عن كثير من التحريمات والتقييدات المماثلة بحيث يبدو عالمنا اليوم وكأنه معقم مطهر من كل شيء «خرافي» مثل «السحرة، المشعوذين، العرافين» هذا إذا تجنبنا ذكر المذؤوبين، الهامات مصاصات الدماء، أرواح الغابات وجميع الكائنات الغريبة الأخرى التي كانت الغابة البدائية تعج بها.

ولكي نكون أكثر دقة نقول إن سطح عالمنا يبدو وكأنه نظف من جميع العناصر الخرافية وغير المعقولة. لكن، ما إذا كان عالم الإنسان الداخلي الحقيقي (لا القصص التي نكتبها بمحض إرادتنا عنه) قد تحرر هو الآخر من بدائيته مسألة أخرى تماماً، ترى أليس رقم 13 هو الرقم الذي ما يزال مشؤوماً ومحرماً لدى الكثير من الناس؟ أليس هناك حتى اليوم الكثير من الناس الذين تستحوذ عليهم أهواء وإسقاطات لا عقلانية وأوهام طفولية؟ إن الصورة الحقيقية لعقل الإنسان تكشف كثيراً من السمات والبقايا البدائية التي هي من هذا النوع والتي ما تزال تلعب دورها تماماً كما لو أنه لم يحدث شيء خلال القرون الخمسة الماضية.

وإنه لأمر جوهري أن نقدر هذه النقطة حق قدرها. فالإنسان الحديث هو، بالواقع، مزيج غريب من الخصائص المكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوره العقلي. هذا الكائن المزيج هو الإنسان ورموزه وهو الذي يتعين علينا أن نتعامل معه وأن ندقق نواتجه الذهنية بعناية شديدة بالحقيقة. فالريبة

والقناعة العلمية تتواجدان فيه جنباً إلى جنب مع النزوات القديمة الطراز وعاداته البالية في التفكير والإحساس إضافة إلى سوء تفسيراته الباطلة وجهله الأعمى.

هكذا هي الكائنات البشرية المعاصرة التي تصنع الرموز والتي نمحصها ـ نحن علماء النفس. ولكي نفسر هذه الرموز ومعناها، من المهم بالنسبة إلينا أن نعلم ما إذا كانت الصور التي تقدمها ذات علاقة بالخبرة الشخصية الصرفة أم أن الحلم قد اختارها من مخزون المعرفة العامة المتراكمة في ساحة الوعي لغرض خاص من أغراضه.

لنأخذ، على سبيل المثال، حلماً يرد فيه الرقم 13. السؤال هنا: هل الحالم نفسه يؤمن عادة بالشؤم الذي يتصف به ذلك الرقم في أذهان الناس، أم أن الحلم يشير فقط إلى الناس الذين ما يزالون غارقين في خرافات من هذا القبيل. إن الجواب ذو أهمية كبيرة بالنسبة إلى المفسر وتنتج عنه فوارق كبيرة. ففي الحالة الأولى، عليك أن تأخذ بالحسبان أن ذلك الرجل ما يزال يخضع لسحر الرقم المشؤوم 13، لذلك سيشعر بعدم الراحة إن وضعته في غرفة تحمل الرقم 13 في فندق أو أجلسته إلى طاولة مع ثلاثة عشر شخصاً. أما في الحالة الثانية، فإن رقم 13 قد لا يعني أكثر من ملاحظة فظة أو فاسدة. أي أن الحالم «المؤمن بالخرافات» ما يزال يحس «بالفاعلية السحرية» للرقم 13 في حين أن الحالم الأكثر عقلانية جرد الرقم 13 من ترابطاته العاطفية الأصلية.

هذه المناقشة توضح الطريقة التي تظهر بها النماذج البدائية الأصلية إلى حيز التجربة العملية. فهي، في الآن نفسه، صور وعواطف على حد سواء. هذا وليس بمقدور المرء أن يتكلم عن نموذج بدائي إلا عندما يترافق هذان الجانبان ويتزامنان. فعندما لا يكون هنالك إلا الصورة، سيكون هنالك ببساطة صورة ـ كلامية ذات نتيجة ضئيلة. لكن عندما تشحن بالعاطفة، فإن الصورة تكتسب روحانية (أو طاقة نفسية) وتصبح ديناميكية، وبالتالي لابد من أن ينبثق عنها نتائج من نوع ما.

إنني أدرك أن من الصعوبة بمكان كبير الإحاطة تماماً بهذا المفهوم، ذلك أنني أحاول أن استخدم كلمات لوصف شيء طبيعته ذاتها تجعل إمكانية تعريفه تعريفاً دقيقاً أمراً متعذراً. لكن بما أن الكثير من الناس قد اختاروا أن يعاملوا النماذج البدائية وكأنها جزء من منظومة ميكانيكية يمكن تعلمها عن ظهر قلب، فمن الضروري أن نصر على أنها ليست مجرد أسماء أو حتى مفاهيم فلسفية. إنها أجزاء من الحياة ذاتها ـ إنها الصور التي تترابط ترابطاً تكاملياً مع الكائن الحي بجسر من المشاعر والعواطف. وذلك ما يفسر لماذا يستحيل إعطاء تفسير تعسفي (أو كلي شامل) لأي نموذج أصلي. بل لابد من تفسيره وفق الأسلوب الذي يدل عليه الموقف ـ الحياتي الكامل للإنسان نفسه الذي يمت إليه.

وهكذا، في حالة المسيحي المؤمن، لا يمكن تفسير رمز الصليب إلا ضمن سياقه المسيحي ـ ما لم يرافق الحلم سبب قوي جداً للنظر إلى ما وراءه بل حتى في هذه الحالة، لابد من إبقاء المعنى المسيحي الخاص في بال المفسر. لكن ليس باستطاعة المرء أن يقول إن هذا الرمز، في جميع الأوقات والظروف، له المعنى ذاته ـ إذ لو كان الأمر كذلك، لتجرد من قدسيته وفقد حيويته وأصبح مجرد كلمة.

هذا وإن من لا يدركون المسحة الشعورية الخاصة للنموذج الأصلي ينتهون إلى ما لا يتعدى خليطاً من المفاهيم الأسطورية التي يمكن أن تنظم معاً لتبين أن كل شيء يعني أي شيء ـ أو لا شيء على الإطلاق. إن جميع الجثث في العالم متماثلة كيماوياً لكن الأحياء، ليسوا كذلك. والنماذج الأصلية لا تنبعث إلى الحياة إلا عندما يحاول المرء بكل صبر وجلد أن يكتشف لماذا وبأي شكل تكون تلك النماذج ذات معنى بالنسبة إلى الفرد الحي.

يكون الاستخدام المجرد للكلمات عقيماً حين نجهل ما تعنيه تلك الكلمات.وهذا يصح على نحو خاص فيما يتعلق بعلم النفس، حيث نتكلم

عن نماذج أصلية بدائية مثل «الأنيما» و «الأنيموس» (الشطر المؤنث والشطر المذكر من الأنا)، الرجل الحكيم، الأم العظمى وهلم جرا. إن بمقدورك أن تتعلم كل شيء عن القديسين، الحكماء، الأنبياء، والناس المقدسين الآخرين وأمهات العالم الكبرى جميعاً، لكن إذا ما كان هؤلاء مجرد صور لم تعش قدسيتها بتجربتك أنت نفسك، فإنها ستظل وكأنك تتكلم في حلم، ذلك أنك لن تعلم عما تتكلم حقاً. فالكلمات المحض التي تستخدمها ستكون فارغة جوفاء، بلا قيمة. وهي لن تكسب الحياة والمعنى إلا عندما تحاول أن تأخذ بحسبانك قدسيتها ـ أي علاقتك بالكينونة الحية فيها. حينذاك فقط تبدأ بالفهم أن أسماءها لا تعني إلا القليل في حين أن الطريقة التي تربطها بك هي البالغة الأهمية.

من هنا فإن وظيفة أحلامنا، أي صنع ـ الرموز، ما هي إلا محاولة لإدخال العقل الأصلي للإنسان إلى وعيه «المتقدم» أو المتمايز، حيث لم يكن من قبل وبالتالي، حيث لم يخضع البتة لتأمل ـ ذاتي نقدي، ذلك أن العقل الأصلي كان، في العصور الخالية، هو كامل شخصية الإنسان. ومع تطور وعيه، فإن عقله الواعي فقد اتصاله ببعض تلك الطاقة النفسية البدائية. والعقل الواعي لم يعرف قط ذلك العقل الأصلي نظراً لأنه نُبِذ في عملية تطوير الوعي الشديد التمايز الذي كان بإمكانه هو وحده أن يعيه.

مع ذلك، يبدو أن ما ندعوه بالوعي قد حافظ على بعض الخصائص البدائية التي شكلت جزءاً من العقل الأصلي. ولهذه الخصائص بالذات ترجع رموز الأحلام وتشير باستمرار، كما لو أن اللاوعي يسعى لاستعادة الأشياء القديمة كلها تلك التي تحرر منها العقل في أثناء تطوره ـ أي الأوهام، الأخيلة، أشكال التفكير القديمة، الغرائز الأساسية وهلم جرا.

وهذا ما يفسر المقاومة، بل حتى الخوف الذي غالباً ما يعيشه الناس حين يقاربون قضايا اللاشعور. فهذه المخلفات المترسبة في أعماق اللاشعور ليست محايدة أو لا مبالية قط بل العكس هو الصحيح، فهي مشحونة شحناً عالياً إلى درجة غالباً ما تكون معها أكثر من مجرد سبب للإزعاج. إذ يمكنها

أن تسبب خوفاً حقيقياً. وبقدر ما تكون مكبوتة منضغطة، تنتشر عبر الشخصية بكاملها على شكل عصاب.

تلك الطاقة النفسية هي التي تعطيها أهمية حيوية كهذه. وذلك تماماً كما لو أن الإنسان الذي عاش فترة زمنية من اللاشعور يدرك فجأة أن ثمة ثغرة في ذاكرته ـ أي أن ثمة أحداثاً هامة جرت، على ما يبدو، وهو لا يتذكرها. وبقدر ما يفترض أن النفس مسألة شخصية حصراً (وهذا هو الافتراض المألوف) فإنه سيحاول استعادة الذكريات الطفولية المفقودة ظاهرياً. بيد أن الثغرات في ذاكرته الطفولية قد تكون مجرد أعراض تدل على خسارة أكبر بكثير ـ أي خسارة النفس البدائية.

ومثلما يقوم الجسم الجنيني إبان تطوره بتكرار ذاته ما قبل التاريخية، كذلك يتطور العقل عابراً سلسلة من المراحل ما قبل التاريخية. والمهمة الرئيسية للأحلام هي إرجاع نوع من «تذكر» العالم ما قبل التاريخي وكذلك الطفولي وإعادته تماماً إلى مستوى الغرائز الأكثر بدائية. مثل هذه التذكرات يمكن أن تكون ذات تأثير شاق إلى حد كبير في بعض الحالات، كما رأى فرويد منذ زمن طويل. وهذه الملاحظة تثبت النظرة القائلة إن ثغرة الذاكرة الطفولية (أي ما يدعى بفجوة الذاكرة) تمثل خسارة فادحة وردم تلك الفجوة يمكن أن يؤدي إلى زيادة إيجابية الحياة وسعادتها.

ونظراً لأن الطفل صغير جسدياً وأفكاره الواعية نادرة وبسيطة، فإننا نجهل التعقيدات البعيدة ـ المدى للعقل الطفولي، تلك التعقيدات القائمة بالأساس على تطابق العقل بالأصل مع النفس ما قبل التاريخية، تلك التقيدات القائمة بالأساس على تطابق العقل بالأصل مع النفس ما قبل التاريخية. وذلك «العقل الأصلي» موجود وفاعل في الطفل تماماً مثل وجود مراحل تطور الإنسان في جسمه الجنيني وفاعليته. وإذا ما تذكر القارئ ما سبق وقلته عن الأحلام الهامة للطفلة التي قدمت أحلامها هدية عيد ميلاد لأبيها، فسوف تتكون لديه فكرة حسنة عن مقصدي.

ففي حالة فقدان الذاكرة الطفولية، يجد المرء نثرات غريبة من عالم الأساطير غالباً ما تظهر أيضاً في حالات الذهان اللاحقة. صور من هذا النوع خارقة للطبيعة للغاية ولذلك فهي بالغة الأهمية، وإذا ما ظهرت مثل هذه التذكرات في مرحلة البلوغ، فإنها في بعض الحالات، يمكن أن تسبب اضطراباً نفسياً شديداً، في حين يمكن أن تضع، لدى أناس آخرين، معجزات الشفاء أو الاهتداء الديني. إنها غالباً ما تعيد جزءاً من الحياة، كان المرء قد فقده منذ زمن طويل، جزءاً يضفي معنى على حياة الإنسان ويجعل لها هدفاً وبالتالي يغنيها.

إن استعادة الذكريات الطفولية وكذلك الأساليب النموذجية الأصلية للسلوك النفسي يمكن أن تخلق أفقاً أوسع وامتداداً أكبر للوعي - شريطة أن ينجح المرء في تمثل المحتويات التي استعادها بعد فقدانها زمناً طويلاً، ودمجها بعقله الواعي. وبما أنها ليست محايدة فإن تمثلها يعدل الشخصية، تماماً كما تضطر هي نفسها للمرور ببعض التغيرات. في هذا الجزء مما يدعى «بعملية التفرد» (أي إضفاء الصبغة الفردية، وهي العملية التي ستصفها الدكتورة فون فرانز في قسم لاحق من هذا الكتاب)، يلعب تفسير الرموز دوراً عملياً هاماً. ذلك أن الرموز هي محاولات طبيعية للتوفيق بين الأضداد داخل النفس وإعادة توحيدها.

وبالطبع، فإن الاكتفاء برؤية الرموز ومن ثم إلقاءها جانباً لن يكون له مثل هذا التأثير ولن يعمل أكثر من ترسيخ الحالة العصابية القديمة والقضاء على المحاولة عند إجراء أي تركيب. لكن، لسوء الحظ، أن أولئك الناس النادرين الذين لا ينكرون وجود النماذج الأصلية ذاتها يعاملونها بصورة دائمة تقريباً، على أنها محض كلمات وينسون واقعها الحي. وحين تنتفي عنها قدسيتها وتغدو بالتالي (لا مشروعة)، تبدأ عملية الإبدال اللامحدود - أي بعبارة أخرى، ينزلق المرء بسهولة من نموذج بدائي إلى نموذج آخر، مع حالة ذهنية يكون فيها كل شيء يعني كل شيء. وإنه لصحيح تماماً أن أشكال

النماذج الأصلية قابلة للتغير إلى حد كبير. لكن قدسيتها كانت وستظل حقيقة واقعة، وهي تمثل قيمة أي حدث يمت لنموذج أصلي.

هذه القيمة العاطفية ينبغي أن تظل في البال وأن يسمح لها بالوجود طوال العملية الفكرية الكاملة لتفسير حلم من الأحلام. ذلك أن من اليسير تماماً أن نضيع هذه القيمة نظراً لأن التفكير والشعور قد يكونان على طرفي نقيض إلى درجة أن التفكير، وبصورة آلية تقريباً، يلقي جانباً بقيم الشعور والعكس بالعكس. إن علم النفس هو العلم الوحيد الذي يتعين عليه أن يأخذ عامل القيمة هذا (أي الشعور) بالحسبان، نظراً لأن هذا العامل هو حلقة الوصل بين الأحداث الجسدية والحياة. وغالباً ما يتهم علم النفس بأنه غير علمي انطلاقاً من هذه النقطة، لكن نقاده يخفقون في فهم الضرورة العلمية والعملية لإعطاء الشعور التقدير الذي يستحق.

معالجة الانشطار:

لقد أبدع فكرنا عالماً جديداً مهيمناً على الطبيعة كما ملأه بالآلات المخيفة والمفيدة ولا شك إلى حد يتعذر علينا أن نرى حتى إمكانية التخلص منها أو من تبعيتنا لها. فالمرء مرغم على تلبية حب المغامرة الكامن في عقله العلمي الابتكاري، وكذلك على الإعجاب بنفسه لما يحققه من إنجازات زائفة. في الوقت نفسه، تبدي عبقريته ميلاً غير عادي لاختراع أشياء أكثر وأكثر خطورة، نظراً لأنها تمثل وسائل أفضل وأفضل لتحقيق الانتحار الشامل.

فانطلاقاً من تضخم السكان في العالم، ذلك التضخم المتزايد بسرعة هائلة، بدا الإنسان فعلاً يبحث عن طرق ووسائل لإيقاف ذلك السيل الطامي عند حده. لكن قد تستبق الطبيعة محاولاتنا جميعاً وذلك بقلب العقل المبدع للإنسان ضد هذا الإنسان. فالقنبلة الهيدروجينية، مثلاً يمكنها أن تضع حداً فعلياً للتضخم السكاني. وعلى الرغم من هيمنتنا التي نفخر بها على الطبيعة،

فإننا ما نزال ضحاياها، نظراً لأننا لم نتعلم بعد كيف نسيطر على طبيعتنا نحن. إننا، على مهل، لكن بصورة لا مناص منها على ما يبدو، نغازل الكارثة.

على أنه لم يعد هناك آلهة يمكننا أن نتوسل إليها لمساعدتنا. فأديان العالم الكبرى تعاني من فقر الدم المتزايد، نظراً لان المعاني المقدسة والمفيدة تلك التي كانت تحملها الغابات، الأنهار، الجبال، الحيوانات، قد تخلت عنها إلى الأبد، كما أن الرجال ـ الآلهة قد اختفوا تحت السطح وإلى أعماق اللاشعور. وهناك نخدع أنفسنا بحيث تمارس وجودها الشائن بين مخلفات ماضينا. إن حياتنا في العصر الحاضر يسيطر عليها إله يدعى العقل الذي هو أكبر أوهامنا وأشدها مأساوية. فنحن بمساعدة العقل، كما نؤكد لأنفسنا، «قهرنا الطبيعة».

لكن هذا مجرد لغو، إذ إن ما يدعى بقهر الطبيعة يهزمنا بحقيقة طبيعية أخرى هي التضخم السكاني ويضيف إلى متاعبنا عجزنا السيكولوجي عن اتخاذ الترتيبات السياسية اللازمة. لهذا السبب، سيظل من الطبيعي تماماً أن يتعارك الناس فيما بينهم وأن يتصارع بعضهم مع البعض الآخر من أجل السيطرة والسيادة. إذن، كيف ترانا «قهرنا الطبيعة»؟

ذلك :أنه حين يجب أن يبدأ تغير فلا بد أن يكون ذلك التغير في الإنسان نفسه أي لا بد للتغير من أن يبدأ بالفرد. وهذا الفرد قد يكون أياً منا. إذ ما من أحد يمكنه أن يتحمل التطلع حوله وانتظار أن يفعل شخص آخر ما يكره هو نفسه أن يفعله. لكن بما أنه ما من أحد، على ما يبدو، يعرف ما عليه أن يفعل فقد يكون جديراً بكل منا أن يسأل نفسه ما إذا كان عقله الباطن، وبمحض الصدفة، أمكنه أن يعرف شيئاً يقدم لنا المساعدة. ومما لا شك فيه أن العقل الباطن يبدو عاجزاً عن تقديم أية مساعدة في هذا المجال. فالإنسان في الوقت الحاضر مدرك، وعلى نحو مؤلم، أن لا أديانه العظيمة ولا فلسفاته المختلفة يمكنها أن تزوده بتلك الأفكار القوية المنعشة التي توفر له الأمان الذي يحتاجه كي يواجه الحالة الراهنة للعالم.

إنني أعلم ما يقوله البوذيون: «تسير الأمور على ما يرام إما سلك الناس «المسلك النبيل الثماني» للدراما (أي العقيدة، القانون) وتبصروا تبصراً صادقاً داخل النفس». أما المسيحي فيقول لنا إنه لو آمن الناس بالرب فقط، فسيكون لدينا عالم أفضل. ويصر أتباع العقل على أنه لو كان الناس يفكرون بعقولهم لأمكن تدبير مشكلاتنا كلها ومعالجتها لكن المشكلة هي أنه ما من أحد منهم يعمل على حل هذه المشكلات بنفسه.

غالباً ما يتساءل المسيحيون لماذا لا يخاطبهم الرب، كما كان يفعل حسب معتقداتهم في الأيام الغابرات. وحين أسمع تساؤلات كهذه، أراني دائماً أفكر بذلك الحاخام اليهودي الذي سئل كيف كان الإله في الأزمنة القديمة يظهر للناس أغلب الأحيان في حين أن أحداً لا يراه اليوم، فأجاب الحاخام: «لم يعد هناك اليوم من ينحني بما فيه الكفاية».

هذا الجواب يصيب كبد الحقيقة. فقد شبنا وطغى علينا وعينا الذاتي إلى درجة نسينا معها تلك الحقيقة القديمة قدم العصور وهي أن الإله يخاطب الناس بصورة أساسية من خلال الأحلام والرؤى. إن البوذي يطرح جانباً عالم الأخيلة اللاشعورية باعتبارها أوهاماً لا جدوى منها، والمسيحي يضع كنيسته وإنجيله بينه وبين عقله الباطن والمفكر العقلاني لا يعرف حتى الآن أن وعيه ليس مجمل نفسه. وهذا الجهل مستمر في الوقت الحاضر على الرغم من أن مفهوم العقل الباطن بات، منذ أكثر من سبعين عاماً، مفهوماً علمياً أساسياً إلى حد بات معه لا مناص منه لدى القيام بأي بحث سيكولوجي جاد.

لم يعد بوسعنا أن نكون أشبه بالإله ـ الكلي ـ القوة وننصب من أنفسنا قضاة يحكمون بقيمة الظواهر الطبيعية أو عدم قيمتها. فنحن لا نبني علومنا النباتية على ذلك التقسيم القديم الطراز للنباتات، مفيدة وغير مفيدة، ولا علم الحيوان على ذلك التفريق الساذج للحيوانات: خطرة وغير خطرة. لكننا ما نزال نفترض بكل سذاجة أن الوعي له معنى أما العقل الباطن فهراء. مثل هذا الافتراض هو في ميدان العلوم مدعاة للسخرية بالطبع. ترى هل للميكروبات، مثلاً، معنى أم هي هراء؟

ذلك أنه مهما يكن العقل الباطن، فهو ظاهرة طبيعية تصنع الرموز التي ثبت أنها ذات معنى. وليس باستطاعتنا أن نتوقع من شخص لم ينظر عمره في مجهر أن يكون جهة تصدر الأحكام على الميكروبات، كذلك ما من أحد لم يقم بدراسة جدية للرموز الطبيعية يمكن اعتباره حكماً كفوءاً في هذا المجال. غير أن سوء التقدير العام للنفس البشرية كبير إلى درجة أنه لا الأديان الكبرى ولا الفلسفات ولا العقلانية العلمية رغبت في إعادة النظر فيها مرة ثانية.

وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية تعترف بوجود الأحلام التي يرسلها الرب، فإن معظم مفكريها لم يبذلوا محاولة جادة لفهم الأحلام. وإنني لأشك فيما إذا كان هناك عقيدة أو معتقد بروتستانتي يتنازل ويعترف بإمكانية إدراك الإله في الحلم. لكن إن كان اللاهوتي يؤمن حقاً بالإله، فبأي حق يقول إن الإله عاجز عن مخاطبة الإنسان في الأحلام؟

لقد أنفقت أكثر من نصف قرن في دراسة وتقصي الرموز الطبيعية وقد توصلت إلى الاستنتاج بأن الأحلام ورموزها ليست أضغاثاً وبلا معنى. بل على العكس، الأحلام تقدم معلومات بالغة الأهمية لمن يبذلون المشقة لفهم رموزها. صحيح أن النتائج ذات شأن ضئيل بالقضايا الدنيوية كالبيع والشراء مثلاً، لكن معنى الحياة لا يقتصر فقط على حياة الإنسانية المهنية، كما أن رغبات الإنسان الكامنة في أعماق قلبه لا تلبيها الحسابات المصرفية فقط.

في العهود المسجلة من تاريخ البشرية، حين أنفقت كل الطاقات المتوفرة على تقصي الطبيعة والبحث في مكنوناتها، أولى الإنسان قدراً ضئيلاً من اهتمامه لجوهره كإنسان، أي نفسه، رغم أن أبحاثاً كثيرة جرت لمعرفة وظائفها الشعورية. لكن ذلك الجزء المعقد حقاً والنابض من العقل، ذلك الجزء الذي يصنع الرموز ما يزال مجهلاً من المجاهل لم يكتشفه أحد بعد. وعلى الرغم من أننا نتلقى إشارات منه كل ليلة، فإنه ليبدو غير معقول تقريباً أن فك رموز هذه الإشارات ما يزال أمراً شاقاً لا يزعج أنفسهم بمقاربته إلا القليلون منا. فالإنسان قليلاً ما فكر بأداته العظمى، أي نفسه، وغالباً ما أساء

الظن بها واحتقرها احتقاراً مباشراً. وكثيراً ما تسمع من يقول «الأمر سيكولوجي بحت» وغالباً ما يعني بقوله: إنه لا شيء.

ترى، من أين تماماً جاء هذا التعصب الأعمى؟ من الواضح أننا ننشغل كثيراً بمسألة ما نفكر به إلى درجة ننسى معها تماماً أن نسأل عما يفكر العقل الباطن بصددنا. لقد ثبتت أفكار سيغموند فرويد لدى معظم الناس احتقارهم القائم للنفس، تلك النفس التي كانت قبله تواجه باللامبالاة والإهمال لا غير، أما بعده فقد باتت مزبلة للنفايات الأخلاقية.

وجهة النظر الحديثة هذه هي بالتأكيد وحيدة الجانب وغير عادلة. بل إنها تهمل حتى الحقائق المعروفة. فمعرفتنا العملية للعقل الباطن توضح أنه ظاهرة طبيعية وأنه، شأنه شأن الطبيعة، محايد على الأقل. إنه يحتوي جوانب الطبيعة البشرية كلها ـ أي النير منها والمظلم، الحسن والقبيح، الخير والشرير، العميق والسخيف. ودراسة الرموز الفردية وكذلك الرموز الجماعية، مهمة ضخمة، لم يتمكن المرء من أدائها بعد. لكن الخطوات الأولى بدأت فعلاً، والنتائج مشجعة. إنها، على ما يبدو تشير باتجاه الإجابة على كثير من أسئلة الجنس البشري اليوم، تلك الأسئلة التي لم تجد جوابها بعد.

* * *

الجزء الثاني

الأساطير القديمة والإنسان الحديث

بقلم: جوزف هندرسون



قناع للاحتفالات من جزيرة غينيا الجديدة

الرموز الأبدية :

يخضع تاريخ الإنسان القديم لاستكشاف جديد محدد القصد في الوقت الحاضر، وذلك من خلال الصور والأساطير الرمزية التي خلفها الإنسان القديم. فمع تغلغل علماء الآثار في الماضي وتنقيبهم عميقاً في آثاره تبين أن أحداث العصور التاريخية التي نعرف كيف نكنزها والتي تحكي لنا الكثير عن المعتقدات القديمة ليست هي التماثيل والتصاوير والمعابد واللغات فحسب بل ثمة رموز أخرى تكشفت لنا بفضل فقهاء اللغة ومؤرخي الأديان أولئك الذين يستطيعون ترجمة تلك المعتقدات ونقلها إلى مفاهيم حديثة قابلة للفهم. وهذه، بدورها، تعود إلى الحياة بفضل علماء الدراسات البشرية المختصين بثقافات الإنسان. إن باستطاعتهم أن يبينوا أن بالإمكان إيجاد الأنماط الرمزية نفسها في طقوس أو أساطير المجتمعات الصغيرة التي ما تزال موجودة على أطراف الحضارات البشرية دون أن تتغير منذ قرون من الزمان.

مثل تلك الأبحاث ساهمت كثيراً في تصحيح الموقف الأحادي - الجانب الذي كان يقفه الإنسان الحديث والذي كان يقوم على أن رموزاً كهذه تمت لشعوب العهود القديمة أو لقبائل العصر الحديث «المتخلفة»، ولهذا السبب فإنها لا علاقة لها بتعقيدات الحياة العصرية. في لندن أو نيويورك يمكننا أن نشطب على طقوس الخصب التي كان يؤديها إنسان العصر الحجري الحديث باعتبارها طقوساً خرافية بالية. وإذا ما زعم أحد الناس بأنه رأى رؤيا أو سمع أصواتاً فإنه لن يُعامَل على أنه قديس أو صاحب وحي، بل سيقال إنه مضطرب عقلياً. إننا نقرأ أساطير الإغريق القدامى أو الحكايا الشعبية لهنود أمريكا، لكننا نعجز عن رؤية أية علاقة بينها وبين مواقفنا تجاه «أبطال» الوقت الحاضر أو أحداثه البارزة المثيرة.

مع ذلك، ثمة علاقات. والرموز التي تمثلها لم تفقد معناها لدى الجنس البشري.

إحدى المساهمات الرئيسية التي يقدمها عصرنا لفهم تلك الرموز الأبدية وإعادة تقييمها هي تلك التي قامت بها مدرسة الدكتور كارل يونغ في علم النفس التحليلي. فقد ساعدت في تحطيم التمييز التعسفي الذي كان قائماً بين الإنسان البدائي الذي تبدو الرموز بالنسبة إليه جزءاً طبيعياً من الحياة اليومية، وبين الإنسان الحديث الذي غدت الرموز بالنسبة إليه عديمة الصلة وعديمة المعنى ظاهرياً.

وكما استنتج الدكتور يونغ في مكان سابق من هذا الكتاب، فإن لعقل الإنسان تاريخه الخاص كما أن النفس البشرية تحتفظ بالكثير من البقايا المختلفة من مراحل تطورها السابقة. وأكثر من هذا، فإن محتويات العقل الباطن تمارس على النفس تأثيراً تشكيلياً. إن بإمكاننا أن نتجاهلها شعورياً، لكننا لا شعورياً نستجيب لها وللأشكال الرمزية - ومن ضمنها الأحلام - التي تعبر عن نفسها من خلالها.

قد يشعر المرء أن أحلامه عفوية وغير مترابطة. لكن على المدى الطويل يمكن للمحلل النفساني أن يراقب سلسلة من صور الأحلام ويلحظ أن لها نمطاً محدداً ذا معنى، وبفهم هذا النمط يمكن لمريضه أن يكتسب أخيراً موقفاً جديداً تجاه الحياة. بعض الرموز في أحلام كهذه مستمدة مما دعاه الدكتور يونغ بـ «اللاوعي الجماعي» ـ أي ذلك الجزء من النفس الذي يحتفظ بالموروث السيكولوجي العام للجنس البشري وينقله من جيل إلى جيل. هذه الرموز قديمة وغريبة بالنسبة إلى الإنسان الحديث إلى درجة يعجز معها عن فهمها أو تمثلها مباشرة.

في هذه النقطة يستطيع المحلل النفساني أن يقدم المساعدة. إذ ربما يكون على المريض أن يتحرر من عبء الرموز التي باتت باطلة وغير ملائمة. أو ربما يكون بحاجة للمساعدة كي يكتشف القيمة الضمنية لرمز قديم يسعى، هو الذي لم يمت قط، لأن يبعث إلى الحياة باهاب جديد.

لكن قبل أن يستطيع المحلل أن يكتشف على نحو ناجع معنى الرموز مع المريض، عليه هو نفسه أن يكتسب أوسع المعارف عن أصولها ودلالاتها. ذلك أن نقاط التشابه بين الأساطير القديمة والقصص التي تظهر في أحلام الإنسان الحديث ليست تافهة ولا عرضية زائلة. إنها موجودة لأن العقل الباطن لدى الإنسان الحديث يحتفظ بالقدرة على صنع الرموز، تلك التي كانت تظهر في السابق على شكل معتقدات وطقوس بدائية. تلك القدرة ما تزال تلعب دوراً ذا أهمية حيوية بالنسبة إلى النفس. إننا، بأكثر الأساليب التي نعرفها، نعتمد على الرسائل التي تنقلها رموز كهذه كما أن سلوكنا وموقفنا كليهما يتأثران كل التأثر بها.

ففي أيام الحرب مثلاً، يجد المرء لديه اهتماماً متزايداً بأعمال هومروس أو شكسبير أو تولستوي، كما أننا نقرأ بفهم جديد تلك الفقرات التي تعطي للحرب معناها الدائم (أو «النموذج البدائي»). إنها تثير لدينا الرد الذي هو أكثر عمقاً من رد شخص لم يعرف قط تجربة الحرب بكل ما فيها من انفعالية

شديدة. إن المعارك التي جرت على سهول طروادة تختلف كل الاختلاف عن القتال الذي دار في أغنيكورت أو بورودينو، مع ذلك فإن بإمكان الكتاب أن يتجاوزوا فوارق الزمان والمكان ويعبروا عن الموضوعات التي هي عالمية شاملة. ونحن نستجيب لأن تلك الموضوعات رمزية أساساً.

وهناك مثال أكثر غرابة يعرفه كل من نشأ في مجتمع مسيحي. ففي عيد الميلاد يمكننا أن نعبر عن شعورنا الداخلي الخاص بالمولد الأسطوري للطفل شبه ـ المقدس، حتى وإن كنا لا نؤمن بولادة العذراء للمسيح أو ليس لدينا أي نوع من الإيمان الديني العقلي. إننا، ودون أن نعلم، نسقط في دنيا الرمزية التي يجسدها الميلاد من جديد. وهذه من بقايا المهرجانات البالغة القدم التي كانت تقام عند انقلاب الشمس الشتائي والتي كانت تعبر عن الأمل في أن المنظر الشتائي الشاحب لنصف الكرة الشمالي سيتجدد. إذ رغم كل الرقي الذي بلغناه ما نزال نجد الراحة في هذا الاحتفال الرمزي، تماماً مثلما نجد الراحة عندما نشارك أطفالنا أيام عيد الفصح في طقوسهم البهيجة المعلقة ببيض الفصح وأرانب الفصح.

لكن هل ندرك يا ترى ما نفعله، أو هل نرى الرابطة التي تربط بين قصة المسيح وموته وبعثه وبين الرمزية التي يجسدها الفصح في أعين الناس؟ إننا، عادة، لا نهتم حتى بإلقاء نظرة على أمور كهذه.

رغم ذلك فإنها تكمل بعضها بعضاً. فصلب المسيح يوم الجمعة العظيمة يبدو للوهلة الأولى وكأنه ينتمي إلى نمط رمزية الخصب نفسه ذاك الذي يجده المرء في طقوس «مخلِّصين» آخرين مثل أوزيريس، تموز، أورنيوس، وبالدر. فهؤلاء أيضاً ذوو منشأ إلهي أو شبه ـ إلهي، وهم أيضاً تألقوا ثم قتلوا ثم بعثوا من جديد. وهم ينتمون، بالحقيقة، إلى أديان الأدوار حيث موت الملك ـ الإله وبعثه من جديد أسطورة تتكرر فيها باستمرار.

غير أن قيامة المسيح يوم الأحد من عيد الفصح أقل إقناعاً بكثير من وجهة النظر الطقسية، مما يشكله الرمز في أديان الأدوار إذ إن المسيح يصعد إلى السماء ليجلس إلى يمين الأب الرب: أي أن بعثه يحدث مرة واحدة فقط.

هذه النهاية للمفهوم المسيحي عن القيامة (وللفكرة المسيحية عن يوم الحساب الأخير صيغة «مغلقة» مشابهة) هي التي تميز المسيحية من أساطير الملوك ـ الآلهة الأخرى. لقد حدث مرة واحدة، والطقوس الاحتفالية تحتفل بذكراها فقط. لكن ربما كان هذا الإحساس بالنهائية هو السبب الذي يفسر لماذا كان المسيحيون الأوائل، الذين كانوا ما يزالون متأثرين بتقاليد ما قبل المسيحية، يشعرون أن المسيحية بحاجة لأن تكملها بعض عناصر طقوس الخصب الأقدم عهداً، لقد كانوا بحاجة للوعد المتكرر بالبعث إلى الحياة من جديد، وذلك بالضبط ما ترمز إليه البيضة والأرنب في احتفالات الفصح.

لقد ضربت مثالين مختلفين كل الاختلاف كي أوضح كيف أن الإنسان الحديث ما يزال يستجيب لتأثيرات نفسية عميقة تنتمي لنوع يرفضه، عقلياً، باعتباره ليس أكثر من حكايا شعبية لأناس خرافيين جهلة. لكن من الضروري أن نمضي إلى ما هو أبعد بكثير من هذا. إذ بقدر ما يمعن المرء النظر بتاريخ الرموز وبالدور الذي لعبته الرموز في حياة كثير من الحضارات المختلفة، بقدر ما يفهم أن هناك أيضاً معنى إعادة ـ خلق في هذه الرموز.

بعض الرموز ذات علاقة بالطفولة ومرحلة الانتقال إلى المراهقة وبعضها الآخر يمت لمرحلة النضج، فيما يمت البعض الثالث لتجربة الشيخوخة حين يكون الإنسان في مرحلة إعداد نفسه للموت الذي لا مناص منه. ولقد وصف الدكتور يونغ كيف أن أحلام فتاة في الثامنة من عمرها كانت تحوي رموزاً يربطها المرء عادة بمرحلة الشيخوخة. إذ قدمت أحلامها جوانب من مباشرة الحياة وكأنها تمت للنمط النموذجي الأصلي نفسه الذي يمثل مباشرة الموت. لهذا السبب، فإن تعاقب الأفكار الرمزية هذا يمكن أن يجري داخل العقل الباطن لدى الإنسان الحديث تماماً كما كان يجري في طقوس المجتمعات القديمة.

هذه الحلقة الهامة التي تربط بين الأساطير القديمة أو البدائية وبين الرموز التي يضعها العقل الباطن تعد ذات أهمية عملية كبيرة بالنسبة إلى المحلل النفساني. فهي تمكنه من التعرف إلى تلك الرموز وتفسيرها ضمن السياق الذي يعطيها منظوراً تاريخياً وكذلك معنى سيكولوجيا. وفيما يلي سأتناول بعض أساطير العهود القديمة الأكثر أهمية وأبين كيف ـ وبأي هدف ـ تشابه المادة الرمزية التي نواجهها في أحلامنا.

الأبطال وصانعو ـ الأبطال

أسطورة البطل هي الأسطورة الأكثر شيوعاً وانتشاراً في العالم. إننا نجدها في الأساطير الكلاسيكية لدى الإغريق والرومان، في العصور الوسطى، في الشرق الأقصى وكذلك لدى القبائل البدائية المعاصرة. كما تظهر في أحلامنا أيضاً. ولها سحرها المثير الواضح كما أن لها أهمية سيكولوجية أقل وضوحاً، إنما أشد عمقاً.

تتفاوت أساطير الأبطال هذه تفاوتاً شديداً من حيث التفاصيل لكن بقدر ما يدقق المرء النظر فيها أكثر يرى أنها متشابهة، من حيث البنية والتراكيب، تشابهاً كبيراً، إذ إن لها، إن جاز القول، نمطاً عالمياً شاملاً، رغم أنها ظهرت لدى جماعات أو أفراد لا تربطها بعضهم بالبعض الآخر أية علاقات ثقافية مباشرة ـ مثال على ذلك، قبائل الأفارقة أو هنود أمريكا الشمالية أو الإغريق أو إنكا البيرو. إذ يسمع المرء هنا وهناك حكاية تصف مولد بطل معجزة متواضع المنشأ، يبرهن منذ وقت مبكر على امتلاكه لقوة خارقة للعادة، ثم ارتقاءه السريع مدارج الظهور أو السلطة، ثم صراعه الباهر مع قوى الشر، ثم انزلاقه إلى مهاوي الغرور والكبرياء وسقوطه ضحية الخيانة والغدر أو قيامه بتضحية بطولية تودي به إلى الموت.

في مكان لاحق سأشرح بمزيد من التفصيل، لماذا أعتقد أن لهذا النمط معنى سيكولوجيا لدى الفرد الذي يسعى لاكتشاف شخصيته وتحقيقها وكذلك لدى المجتمع الذي يشعر بحاجة مماثلة لتحقيق ذاته الجماعية. لكن،

ثمة ميزة هامة أخرى لأسطورة البطل تقدم لنا مفتاح الحل. ففي كثير من هذه القصص نجد أن ضعف البطل في المراحل الأولى يقابله ظهور أشخاص «أوصياء» أقوياء - أو حراس - يمكنونه من أداء المهمات الخارقة للطبيعة التي يتعذر عليه أداؤها دون عون. وهكذا نجد بين أبطال الإغريق أن ثيسيوس كان لديه بوزيدون، إله البحر، كراعٍ ووصي، وبيرسيوس لديه أثينا، وأخيل لديه شيرون، القنطور الحكيم، راعياً له ومعلماً.

هؤلاء الأشخاص أشباه الآلهة هم، بالحقيقة، ممثلون رمزيون للنفس كلها، تلك الذات الأكبر والأكثر شمولاً التي تزود بالقوة التي تفتقر إليها أنا الإنسان. ويدل دورها الخاص على أن الوظيفة الأساسية لأسطورة البطل هي تطوير الوعي - الذاتي لدى الفرد - أي وعيه لنقاط قوته وضعفه - بطريقة تعده للمهام الشاقة التي ستلقيها على كاهله الحياة. وما إن ينجح المرء في اختباره الأول ويتمكن من دخول طور البلوغ حتى تفقد أسطورة البطل أهميتها، ثم يصبح الموت الرمزي للبطل، إن جاز لنا القول، هو هدف طور البلوغ ذاك.

لقد أشرت حتى الآن إلى أسطورة البطل الكاملة التي يتم فيها وصف الدورة الكاملة من الميلاد حتى الموت وصفاً دقيقاً. لكن من الضروري أن ندرك أنه في كل مرحلة من مراحل هذه الدورة توجد صيغ خاصة لقصة البطل تنطبق على النقطة ذاتها التي بلغها المرء في تطوير وعيه - الذاتي، وكذلك على المشكلة الخاصة التي يواجهها في لحظة معينة. أي أن صورة البطل تتطور بطريقة تعكس كل مرحلة من مراحل تطور شخصية الإنسان.

هذا المفهوم يمكن فهمه بسهولة أكبر إذا ما قدمته بما يشبه رسماً بيانياً. ولسوف أضرب مثالاً مستمداً من قبيلة غامضة في أمريكا الشمالية هي قبيلة الوينباغو الهندية، نظراً لأنه يجسد المراحل الأربع المتمايزة كل التمايز في تطور البطل. إن باستطاعتنا أن نرى في هذه القصص (التي نشرها د. بول رادين عام 1948 تحت عنوان «دورات البطل لدى الوينباغو») التقدم المحدد الذي يعتري مفهوم البطل من أكثر أطواره بدائية إلى أكثرها رقياً. هذا التقدم هو ما يميز

دورات الأبطال الأخرى. فعلى الرغم من أن الأشخاص الرمزيين فيها لهم أسماء مختلفة طبعاً إلا أن الدور الذي يقومون به واحد، ولسوف نفهم هذا الأمر خير فهم حين ندرك جيداً النقطة الأساسية التي يقدمها لنا هذا المثال.

لقد لاحظ الدكتور رادين أن هناك أربعة أطوار متميزة في تطور أسطورة البطل. وقد أطلق عليها الأسماء التالية: طور المخادع، طور الأرنب، طور القرن الأحمر وطور التوأمين. كما أنه أبدى فهماً صحيحاً لسيكولوجية هذا التطور حين قال: «إنها تجسد محاولاتنا للتعامل مع مشكلة النمو، يساعدها وهم التخيل الأبدي».







البرهان المبكر عن قوة البطل يحدث في معظم أساطير الأبطال. إلى الأسفل، ترى هرقل الطفل وهو يقتل ثعابين. في الأعلى: الملك آرثر في صباه، قادر بمفرده على سحب سيف مسحور من حجر. في الوسط: ديفي كروكيت من أمريكا، ذاك الذي قتل دباً وهو في الثالثة من عمره.

يتطابق طور المخادع مع مرحلة الحياة الأولى والأقل تطوراً. فالمخادع شخص تطغى نزواته الجسدية على سلوكه، وعقله عقل طفل. ونظراً لافتقاره لأي هدف يتعدى إرضاء حاجاته الأولية، فإنه يكون قاسياً، شكاكاً، عديم الإحساس. (وقصصنا عن الأرنب برير أو الثعلب رينار تحتفظ بأساسيات أسطورة المخادع). فهذا الشخص، الذي يتخذ في البداية شكل حيوان، ينتقل من فعلة سوء إلى فعلة أخرى. لكنه وهو يفعل ذلك، يعتريه تغير ما، ثم يبدأ في نهاية هذا التغير باتخاذ شكل يشابه شكل الرجل البالغ.

الشخص التالي هو شخص الأرنب، وهو، شأنه شأن المخادع (الذي غالباً ما يمثل حيوان القيوط صفاته الحيوانية لدى هنود أمريكا)، يظهر أيضاً أول ما يظهر بصورة حيوان. إنه لم يبلغ قوام الإنسان الناضج لكنه يظهر أيضاً وكأنه مؤسس الحضارة الإنسانية ـ أي المتحول. فهنود الوينباغو يعتقدون أنه بإعطائه لهم طقسهم الشهير، طقس الطب، أصبح منقذهم وكذلك بطلهم الشعبي. ولقد كانت هذه الأسطورة بالغة القوة، كما يقول الدكتور رادين، إلى درجة كان أبناء قبيلة «بايوت رايت» يمتنعون عن التخلي عن فكرة الأرنب حين بدأت المسيحية بالانتشار بين أفراد القبيلة. فقد بات ممتزجاً بشخص المسيح، بل إن بعضهم كان يناقش بأنه ليس ثمة حاجة للمسيح طالما أن لديهم الأرنب من قبل. هذا الشخص النموذجي البدائي يمثل تقدماً واضحاً بالنسبة إلى طول المخادع. إذ يمكن للمرء أن يرى أنه سيصبح كائناً مؤهلاً اجتماعياً يصحح الدوافع الغريزية والطفولية الموجودة في طور المخادع.

أما القرن الأحمر، وهو الشخص الثالث من سلسلة أشخاص الأبطال هذه، فهو شخص غامض يقال إنه أصغر أخوته العشر. إنه يواجه متطلبات البطل النموذجي البدائي باجتياز اختبارات كالفوز بسباق مثلاً، وإثبات بطولته في المعركة، حيث تظهر قوته الخارقة من خلال قدرته على هزم

عمالقة كبار بالمكر والخداع (في لعبة زر مثلاً) أو بفضل قوته الخالصة (في مباراة مصارعة مثلاً). كما يكون لديه رفيق قوي يتخذ صورة طائر رعد يدعى «العواصف ـ حيث ـ يمشي» وتعوض قوته أي ضعف قد يتكشف عنه القرن الأحمر. مع القرن الأحمر نكون قد وصلنا عالم الرجل الذي، رغم أنه عالم مهجور قديم، لا بد فيه من مساعدة القوى الخارقة للطبيعة أو الآلهة ـ الحارسة لضمان نصر الإنسان على قوى الشر التي تحيق به. وعند انتهاء القصة، يرحل الإله ـ البطل تاركاً القرن الأحمر وأبناءه على الأرض. إذ إن الخطر الذي يهدد سعادة الإنسان وأمنه يأتي في هذه المرحلة من الإنسان نفسه.

هذه الموضوعة الأساسية التي تتكرر في الطور الأخير، أي طور التوأمين تطرح، بالواقع، سؤالاً بالغ الأهمية وهو: كم من الزمن يمكن للكائنات البشرية أن تبقى ناجحة دون أن تسقط ضحية كبريائها أو، حسب اللغة الأسطورية، ضحية غير الآلهة؟

وعلى الرغم من أن التوأمين هما ابنا الشمس، كما يقال، إلا أنهما بشر أساساً ويشكلان معاً شخصاً واحداً. لقد كانا متحدين بالأصل في رحم المرأة ثم اضطرا للانفصال عند الولادة. مع ذلك فإنهما ينتميان واحدهما للآخر ومن الضروري ـ رغم أنه أمر فائق الصعوبة ـ أن يوحدا نفسيهما من جديد. إننا في هذين الطفلين، نرى جانبي الطبيعة البشرية، فأحدهما، ويدعى اللحم، ميال للخضوع، لطيف، لا يعرف المبادرة أما الآخر، ويدعى الجذل (أي أصل كل شيء بعد قطعه كالشجر مثلاً) فهو ديناميكي متمرد. هذان الموقفان نجدهما في بعض القصص واضحين إلى درجة يمثل فيهما أحد الشخصين الإنسان الانطوائي الذي تكمن قوته الأساسية في قدراته التأملية، والآخر الإنسان الانبساطي أي الإنسان الفاعل الذي يستطيع أن يحقق مآثر الأفعال.



المخـادع : المرحلـة الأساسـية الأولى في تطور أسطورة البطـل، وفيهـا يكـون البطـل غرائزياً، لا كابح له، وطفولياً في الغالب.

لوكي إله الشمال، صانع المتاعب (منحوتة من منحوتات القرن التاسع عشر).



شارلي شابلن يخلق مشكلة في فيلم الأزمنة الحديثة الذي ظهر عـام 1936 ـ إنـه مخـادع القـرن العشرين

ولزمن طويل ظل هذان البطلان لا يقهران: سواء قدما كشخصين منفصلين أم كشخصين ـ في ـ واحد، فهما يكتسحان كل شيء أمامهما. مع ذلك، وكما هو شأن آلهة الحرب في أساطير هنود النافاهو، فإنهما يضعفان أخيراً نتيجة إساءة استخدامهما لقوتهما. إذ لا تبقى وحوش في السماء أو على الأرض كي يقهراها، وسلوكهما الوحشي التالي يجر عقابه في أثره. ففي النهاية، كما يقول هنود الوينباغو، لا يسلم شيء من شرهما ـ حتى ولا الدعائم التي يرتكز عليها العالم، وحين يقتل التوأمان أحد الحيوانات الأربعة التي تحمل الأرض، يكونان قد تجاوزا كل حد، ويكون الأوان قد آن لوضع نهاية لحياتهما، ويكون الموت هو العقاب الذي يستحقانه.

وهكذا نرى، في طور القرن الأحمر وطور التوأمين كليهما، فكرة تضحية البطل بنفسه أو موته باعتباره الدواء الوحيد الشافي من مرض تضخم الأنا، مرض الغرور الذي يتجاوز حتى نفسه. وفي المجتمعات البدائية التي تتطابق مستويات حضارتها مع طور القرن الأحمر، يبدو أن هذا الخطر يمكن تلافيه وذلك بالقيام بتضحية استرضائية من قبل الإنسان ـ وهي الفكرة ذات الأهمية الرمزية الهائلة والتي تتكرر باستمرار في تاريخ الإنسان. إذ ربما يأكل الوينباغو، شأنهم شأن الايروكويس وبعض قبائل الالغونكان، لحم الإنسان باعتباره نوعاً من الطقوس الطوطمية التي يمكن أن تروض دوافعهم الفردانية والمدمرة.

وفي أمثلة الغدر بالبطل أو هزيمته، تلك التي نجدها في الأساطير الأوروبية، تستخدم فكرة التضحية الطقسية بصورة أكثر تحديداً كعقاب لتضخم الأنا. غير أن الوينباغو، شأنهم شأن النافاهو، لا يبلغون هذا الحد. إذ رغم أن التوأمين يخطئان ورغم أن العقاب هوالموت، إلا أنهما يصبحان، هما نفساهما، خائفين من قوتهما اللامسؤولة إلى درجة يرضيان معها بأن يعيشا في حالة من الراحة الدائمة: أي أن الجانبين المتصارعين من الطبيعة البشرية يحققان مرة ثانية حالة التوازن.

لقد قدمت هذا الوصف للأنماط الأربعة من الأبطال بشيء من الطول نظراً لأنه يقدم إيضاحاً تاماً للنمط الذي نجده في الأساطير التاريخية وفي أحلام ـ الأبطال لدى الإنسان المعاصر على حد سواء. وإذا ما وضعنا هذا في بالنا يمكننا أن نتفحص الحلم التالي الذي رآه مريض متوسط السن. فتفسير هذا الحلم يبين كيف يمكن لعالم النفس التحليلي، انطلاقاً من معرفته بالأساطير، أن يقدم العون لمريضه كي يجد جواباً لما قد يبدو في الحالات الأخرى لغزاً غير قابل للحل. لقد حلم هذا الرجل بأنه كان في مسرح، دوره دور «متفرج هام، رأيه موضع احترام». في أحد فصول المسرحية ثمة قرد أبيض يقف على قاعدة تمثال وحوله عدد من الرجال، ولدى سرده هذا الحلم، قال الرجل:

«كان دليلي يشرح الفكرة لي قائلاً: إنها محنة بحار شاب يتعرض للريح ولكونه يضرب في آن معاً. فأشرع بالاحتجاج أن ذلك القرد الأبيض ليس بحاراً على الإطلاق، لكن في تلك اللحظة بالذات ينتصب فتى يرتدي الأسود واقفاً فأظن أنه لا بد من أن يكون البطل الحقيقي. لكن شاباً وسيماً آخر يسرع الخطا باتجاه مذبح ويستلقي عليه. ثم يبدؤون بوضع علامات على صدره العاري كتحضير لتقدمته كأضحية بشرية.

بعدئذ أرى نفسي على منصة مع عدد من الناس الآخرين. كما أرى أن بإمكاننا أن نهبط عنها بواسطة سلم صغير لكنني أتردد في فعل ذلك لأنني أرى شابين جلفين يقفان بجانب السلم فأعتقد أنهما سيوقفاننا. لكن حين تستخدم امرأة من المجموعة السلم دون أن يعترضها أحد، أرى أن الهبوط مأمون فنحذو جميعاً حذو المرأة.

إن حلماً من هذا النوع يصعب تفسيره بسرعة أو بسهولة. إذ علينا أن نحل ألغازه بعناية بالغة كي نبين علاقته بحياة الحالم نفسها وبدلالاته الرمزية الأشمل على حد سواء. لقد كان صاحب هذا الحلم رجلاً وصل مرحلة البلوغ بالمعنى الجسدي. وكان ناجحاً في حياته كما كان ظاهرياً يقوم بدوره

على أفضل نحو كزوج وأب. لكنه سيكولوجياً، كان ما يزال غير بالغ كما أنه لم يكن قد أكمل طور نموه كفتى. عدم بلوغه السيكولوجي هذا هو الذي كان يعبر عن نفسه في أحلامه كجوانب مختلفة لأسطورة البطل. إذ إن تلك الصور كانت ما تزال تمارس جاذبية شديدة على خياله رغم أنها كانت قد أفرغت منذ زمن طويل من معناها طبقاً لواقع حياته اليومية.

لذلك، نرى في هذا الحلم سلسلة من الأشخاص الذين يقدمون مسرحياً كجوانب مختلفة لشخص واحد يظل الحالم متوقعاً أنه سيتكشف أخيراً عن أنه البطل الحقيقي. الأول هو قرد أبيض، الثاني بحار، الثالث فتى بلباس أسود، والأخير «شاب وسيم». في الجزء الأول من الأداء، الذي يفترض أنه يمثل محنة بحار، لا يرى الحالم إلا القرد الأبيض. ثم يظهر الرجل ذو اللباس الأسود بغتة وبغتة يختفي، والشخص الجديد هو الذي يتطابق لأول مرة مع القرد الأبيض. ثم يختلط للحظة من الزمن مع صورة البطل الحقيقي (واختلاط كهذا في الأحلام ليس بالأمر الغريب فالحالم لا يقدم له اللاشعور صوراً واضحة عادة. إن عليه أن يحزر المعنى من تسلسل المطابقات والمفارقات).

هؤلاء الأشخاص يظهرون، على نحو ذي دلالة، في سياق الأداء المسرحي، هذا السياق هو، على ما يبدو، المستند المباشر الذي يقدمه الحالم لمعالجته عن طريق التحليل: «فالدليل» الذي يذكره هو على الأغلب محلله النفساني. مع ذلك، فهو لا يرى نفسه مريضاً يعالجه طبيب بل «متفرجاً هاماً رأيه موضع احترام». وهذه هي النقطة المواتية التي يرى منها بعض الأشخاص الذين يربطهم بتجربة النمو. فالقرد الأبيض، مثلاً، يذكر بلهو الصبيان الذين تتراوح أعمارهم(بين السابعة والثانية عشرة) وبعبثهم وسلوكهم المحرم بشكل من الأشكال. أما البحار فيوحي بحب المغامرة لدى المراهقين، وذلك جنباً إلى جنب مع العقاب الناجم عن ذلك، وهو «الضرب» على أعمال الطيش اللامسؤولة. ولم يكن باستطاعة الحالم أن يقدم أية فكرة عن ارتباطه بالفتى ذي اللباس الأسود، لكنه كان يرى في الشاب

الوسيم، الذي كان على وشك تقديم نفسه كأضحية، ما يذكره بمثالية المرحلة المتأخرة من المراهقة التي تصل حد التضحية بالذات.

في هذه المرحلة يمكننا أن نضم معاً المادة التاريخية (أو صور البطل النموذجي الأصلي) والمعطيات المستمدة من تجربة الحالم الشخصية لكي نرى كيف تتناسق أو تتناقض أو يعدل بعضها البعض الآخر.

الاستنتاج الأول هو أن القرد الأبيض يبدو وكأنه يمثل المخادع ـ أو على الأقل تلك الصفات الشخصية التي يعزوها الوينباغو للمخادع. لكن، بالنسبة إلي، يمثل القرد أيضاً شيئاً لم يكن الحالم قد جربه بنفسه تجريبياً شخصياً مناسباً ـ فالحقيقة أنه يقول، في حلمه، إنه مجرد متفرج. وقد اكتشفت أنه كصبي كان شديد التعلق بوالديه وأنه كان استبطانياً بالطبع. لهذه الأسباب لم يكن قد طور تطويراً كاملاً الصفات المزعجة التي تترافق بصورة طبيعية مع المرحلة الأخيرة من الطفولة، كما أنه لم يكن قد شارك في ألعاب زملائه في المدرسة. كذلك لم يكن، كما يقول المثل، «قد اكتسب حيل القردة» أو مارس «أحابيل القردة». هنا، نجد أن المثل يقدم لنا مفتاح الحل. فالقرد، في الحلم، هو بالحقيقة شكل رمزي يجسد شخص المخادع.

لكن لم يا ترى يظهر المخادع بصورة قرد؟ ولماذا هو أبيض؟ إن أسطورة الوينباغو تخبرنا، كما أشرت من قبل، أن المخادع يبدأ، عند نهاية الطور، بالظهور بمظهر جسدي يشابه الإنسان. وهنا، في هذا الحلم، يكون قرداً ـ أي شكلاً قريباً من الإنسان إلى درجة تثير الضحك وفي الوقت نفسه ليس فيه الكثير من الخطورة باعتباره تقليداً ساخراً للإنسان. لكن الحالم نفسه عجز عن تقديم أي مترابط شخصي يمكنه أن يفسر لماذا كان القرد أبيض. بيد أننا من معرفتنا للرموز البدائية يمكننا أن نخمن أن البياض يضفي الصفة الخاصة للتشبه ـ بالإله على هذا الشخص الذي سيكون، لولا ذلك، تافهاً. (فالبياض يعتبر مقدساً في كثير من المجتمعات البدائية). وهذا يتلاءم كل التلاؤم مع قوى المخادع شبه ـ القدسية أو شبه ـ السحرية.

وهكذا يبدو أن القرد الأبيض يرمز لدى الحالم للهو الطفولة، تلك الصفة الإيجابية التي حرم منها في حينها والتي يشعر الآن أنه مدعو لكي ينعم بها. وكما ينبئنا الحلم، فإن القرد يقف «على قاعدة تمثال»، أي حيث يصبح شيئاً أكثر من تجربة طفولة ضائعة. إنها، بالنسبة إلى الرجل البالغ، رمز التجريبية الخلاقة.

بعدئذ نصل إلى الاختلاط المتعلق بالقرد. أهو قرد يا ترى أم بحار عليه أن يصمد للضرب؟

لقد أشارت تداعيات الحالم إلى معنى هذا التحول. لكن في كل الأحوال فإن المرحلة التالية من مراحل تطور الإنسان هي المرحلة التي تنسحب فيها لا مسؤولية الطفل لتمثل مرحلة التأهل الاجتماعي، وهذه المرحلة تشتمل على الخضوع لنظام قاسم مؤلم. لهذا السبب، يمكن للمرء أن يقول إن البحار هو شكل متقدم من أشكال المخادع، تغير إلى صورة شخص مسؤول اجتماعياً من خلال محنة مباشرة. وبالاستناد إلى تاريخ الرمزية، يمكننا أن نفترض أن الريح تمثلِ عناصر الطبيعة في هذه العملية والضربات هي العناصر التي تستَحث بشرياً.

إذن، عند هذه النقطة، تتوفر لدينا الإشارة إلى العملية التي يصفها هنود الوينباغو في طور الأرنب حيث البطل الشعبي شخص ضعيف لكنه مع ذلك يناضل، جاهزاً للتضحية بالطفولة من أجل تحقيق تطور أكبر. ومرة ثانية نجد، في هذا الطور من الحلم، أن الحالم يعترف بفشله في أن يجرب تجريباً كاملاً ذلك الجانب الهام من الطفولة وأوائل المراهقة. إنه يفتقد عبثية الطفل وكذلك مرحلة المراهق الفتى ونزوات طيشه. وهو يبحث عن طرق يمكنه بها أن يكتسب من جديد تلك الخبرات والخصائص الشخصية المفتقدة.

بعد ذلك يطرأ على الحلم تحول غريب. إذ يظهر الفتى ذو اللباس

الأسود، وللحظة من الزمن يشعر الحالم أن هذا هو «البطل الحقيقي». وذلك كل ما يقال لنا عن الرجل ذي اللباس الأسود، مع ذلك فإن هذه اللمحة السريعة فكرة شديدة الأهمية ـ إنها الفكرة التي ترد كثيراً في الأحلام.

هذه الفكرة هي مفهوم «الظل» الذي يلعب دوراً بالغ الحيوية في علم النفس التحليلي. وقد أشار الدكتور يونغ إلى أن الظل الذي يلقيه العقل الواعي للفرد يحوي جوانب مخفية، مكبوتة، وغير مستحبة (أو بغيضة) من جوانب الشخصية. غير أن هذا السواد ليس هو الضد البسيط فقط للذات الواعية. فمثلما تحوي الأنا جوانب مدمرة وغير مستحبة، كذلك يتصف الظل بخصائص حسنة ـ غرائز سوية ودوافع خلاقة. والواقع أن الأنا والظل، رغم أنهما منفصلان، يترابطان معاً ترابطاً لا انفكاك له وبطريقة تشبه كثيراً ترابط التفكير والشعور واحدهما بالآخر.

مع ذلك، تكون الأنا في حالة صراع مع الظل وهي الحالة التي دعاها الدكتور يونغ ذات مرة بـ «معركة الخلاص». ففي كفاح الإنسان البدائي من أجل التوصل للوعي، يعبر عن هذا الصراع بالصراع بين البطل النموذجي الأصلي وقوى الشر الكونية التي تجسدها التنينات والوحوش المخيفة الأخرى. وفي وعي الفرد المتطور تكون صورة البطل هي الوسيلة الرمزية التي تتغلب بها الأنا الناشئة على عطالة العقل الباطن وتخلص الإنسان البالغ من توقه للنكوص إلى حالة الطفولة الرغيدة حين تهيمن أمه على العالم.

في الأساطير يكسب البطل، عادة، معركته ضد الوحش. (وسوف أتحدث بالمزيد عن هذه النقطة حالاً) لكن، ثمة أساطير أبطال أخرى نجد البطل فيها يستسلم للوحش. والمثل المعروف في هذا المجال هو مثال يونس والحوت، فهنا يبتلع البطل ذلك الوحش البحري الذي ينقله في رحلة بحرية ليلية من الغرب إلى الشرق وبذلك يرمز إلى انتقال الشمس المفترض من مغربها إلى مشرقها. فالبطل يمضي داخل الظلمة التي تمثل نوعاً من الموت. ولقد واجهت هذه الموضوعة في أحلام قدمتها لي تجربتي الخاصة كطبيب.

والمعركة بين البطل والتنين هي أكثر أشكال هذه الأسطورة انتشاراً، إنها تبين بمزيد من الوضوح الموضوعة النموذجية الأصلية لانتصار الذات على اتجاهات النكوص. ذلك أن الجانب المظلم أو السلبي من الشخصية يظل لدى معظم الناس لا شعورياً. وبالعكس، فإن على البطل أن يدرك أن الظل موجود وأن بإمكانه أن يستمد القوة منه. كذلك عليه أن يتوصل إلى نوع من الاتفاق مع قواه المدمرة إن كان سيصبح مخيفاً إلى درجة تكفي لقهر التنين، أي قبل أن تتمكن الذات من الانتصار، عليه أن يسيطر على الظل في نفسه ويتمثله.



صورة مركبة من الحرب العالمية الأولى: ملصقة تمثل نفير - حرب، مشاة، مقبرة عسكرية. شواهد تذكارية وخدمات دينية للجنود الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل وطنهم غالباً ما تعكس موضوعة «الموت والبعث» الدوريين أي موضوعة تضحية البطل النموذجي الأصلي بنفسه. على إحدى الشواهد لقبر جندي بريطاني قضى نحبه في الحرب العالمية الأولى نقرأ الكتابة التالية: «سوف نتذكرهم كلما غربت الشمس أو طلعت».

يمكن للمرء أن يرى هذه الموضوعة، عرضياً، في صورة بطل من أبطال الأدب مشهور تماماً ـ هو شخصية فاوست للشاعر الألماني غوته. فقد وضع فاوست نفسه، عند قبوله رهان إبليس، في قبضة شخصية «الظل» التي يصفها غوته على أنها «جزء من القوة التي تجد الخير من خلال رغبتها في الشر». ولقد أخفق فاوست، شأنه شأن الرجل الذي بحثت حلمه قبل قليل، في أن يعيش على نحو تام الجزء الهام من صباه. وطبقاً لذلك فقد كان شخصاً غير حقيقي أو غير كاملٍ، أضاع نفسه في بحث عقيم عن أهداف ميتافيزيكية عجز عن تجسيدها مادياً. كما أنه كان ما يزال عازفاً عن قبول التحدي الذي تواجهه به الحياة ألا وهو أن يعيش الخير والشر على حد سواء.

هذا الجانب من اللاشعور هو الذي يشير إليه، على ما يبدو، الفتى ذو اللباس الأسود في حلم مريضي. ومثل هذا التذكير بجانب الظل من شخصيته، بإمكاناته القوية الكامنة، وبدوره في إعداد البطل لصراعات الحياة، هذا التذكير هو نقلة أساسية من أجزاء الحلم الأولى إلى فكرة البطل الذي يضحي بنفسه: أي الرجل الوسيم الذي يضع نفسه على المذبح. هذا الشخص يمثل صورة البطولة التي تترابط عموماً مع عملية بناء ـ الذات التي تحدث في أواخر المراهقة. والإنسان يعبر عن المبادئ المثالية لحياته في هذه الفترة الزمنية، حاساً بقدرته على تحويل نفسه وتغيير علاقاته بالآخرين على حد سواء. فهو، إن تكلمنا بصراحة، يكون في ميعة الصبا، جذاباً، مفعماً بالطاقة والمثالية. إذن، لماذا يقدم نفسه، وبملء إرادته، أضحية بشرية؟

السبب، على ما أظن، هو نفسه الذي جعل التوأمين في أسطورة الوينباغو يتخليان عن قوتهما خشية التدمير. فمثالية الشباب، تلك التي تدفع المرء بعيداً لا بد من أن تقوده إلى الثقة المفرطة بالنفس. والذات البشرية يمكن أن تطرب لممارسة صفات الألوهية، لكن فقط على حساب الذات وتجاوزها والوقوع في الكارثة. (وذلك بالضبط هو مغزى قصة إيكاروس، ذلك الشاب الذي يطير إلى السماء بجانحيه الهشين اللذين هما من صنع

البشر، لكنه ما إن يقترب من الشمس حتى يذوب شمع الجانحين ويسقط هالكاً). وعلى المنوال نفسه، ينبغي على الذات الشابة أن تعرض نفسها دائماً لهذا الخطر، ذلك أنه إذا لم يسع الإنسان في شبابه لهدف أرفع مما يمكنه أن يبلغه بأمان، فإنه لن يستطيع اجتياز الحواجز القائمة بين المراهقة والبلوغ.

لقد تحدثت حتى الآن عن الاستنتاجات التي استطاع مريضي، على صعيد تداعياته الشخصية، أن يستخلصها من حلمه. لكن، ثمة صعيد آخر للحلم هو صعيد النماذج الأصلية - أي سر الأضحية البشرية التي تقدم، وهو هكذا تماماً لأنه السر الذي يعبر عنه بعمل طقسي ينقلنا، برمزية كاملة، مسافة طويلة راجعاً بنا القهقرى إلى أعماق تاريخ الإنسان. هنا، نرى، حين يتمدد الرجل على المذبح، إشارة إلى عمل أكثر بدائية حتى من تلك الأعمال التي تجري على حجر المذبح في معبد ستونهينج. فهناك، كما هوا لأمر في مذابح بدائية كثيرة، يمكننا أن نتخيل كيف كان يحدث الطقس الاسترضائي السنوي جنباً إلى جنب مع موت البطل الأسطوري وبعثه من جديد.

ولذلك الطقس أساه الخاص وهو كذلك نوع من الفرح، اعتراف داخلي بأن الموت يفضي أيضاً إلى حياة جديدة. وسواء تم التعبير عن ذلك في الملحمة النثرية لهنود الوينباغو، أم في مرثية بالدار في حكايات الشمال، أم في قصائد وولت ويتمان في رثاء إبراهيم لنلوكن أم في طقس الحلم الذي يعود فيه الإنسان إلى آمال صباه ومخاوفه فإن الموضوعة هي نفسها - إنها دراما العودة إلى الحياة بعد الموت.

على أن الحلم يختم نفسه بخاتمة غريبة، يصبح فيها الحالم أخيراً مشمولاً بما يجري في الحلم من عمل. فهو والآخرون على منصة يتعين عليهم أن ينزلوا عنها. لكنه غير واثق من السلم خشية تدخل الرجلين الجلفين، بيد أن امرأة تشجعه على الاعتقاد بأنه يستطيع النزول بأمان وهذا ما يتحقق. وبما أنني اكتشفت من تداعياته أن كل ما رآه إنما هو جزء من تحليله - أي جزء من عملية التغير الداخلي التي كان يعيشها - فعلى الأغلب أنه كان

يفكر بصعوبة الرجوع إلى الواقع اليومي مرة ثانية. إن خوفه من «الجلفين» كما دعاهما، يدل على خوفه من أنه قد يظهر له النموذج الأصلي للمخادع بصيغة جماعية.

أما عناصر الإنقاذ في الحلم فهي السلم الذي هو من صنع الإنسان والذي قد يكون رمزاً للعقل المفكر، وكذلك حضور المرأة التي تشجع الحالم على استخدامه. فظهورها في آخر حلقة من الحلم يدل على الحاجة النفسية لإدخال العنصر الأنثوي كمكمل لكل ذلك النشاط المفرط الذكورة.



غالباً ما يدخل البطل في معركة مع التنين لإنقاذ «فتيات يتعرضن لكارثة» (وهذا يرمز للأنيما، عنصر التأنيث في النفس). في فيلم يعود لعام 1916 واسمه السر العظيم، يتخذ التنين شكل قاطرة لكن عملية الإنقاذ البطولية تبقى هي ذاتها.

لكن ينبغي ألا يستخلص أحد مما قلت أو من حقيقة اختياري لأن أستخدم أسطورة الويناباغو بغية إيضاح هذا الحلم بالذات، أن على المرء أن يبحث عن متوازيات ميكانيكية كلية وعلى نحو كامل بين الحلم والمواد التي يمكن أن يجدها المرء في تاريخ الأساطير. فكل حلم قائم بذاته بالنسبة إلى الحالم، أما الشكل المحدد الذي يتخذه فيبت به وضعه ذاته. إن ما أسعى

لتوضيحه هنا إنما هو الأسلوب الذي يستمد به اللاشعور هذه المادة النموذجية البدائية ويعدل أنماطها طبقاً لحاجات الحالم. لهذا السبب، فإن على المرء، في هذا الحلم بالذات، ألا يبحث عن إشارة مباشرة لما يصفه الوينباغو في طور القرن الأحمر أو التوأمين، فالإشارة بالأحرى هي إلى جوهر هاتين الموضوعتين ـ أي إلى عنصر التضحية فيهما.

وكقاعدة عامة يمكن القول إن الحاجة لرموز البطولة إنما تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقوية وتدعيم ـ أي حين يكون العقل الواعي بحاجة إلى العون في مهمة ما ليس باستطاعته إنجازها دون عون أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية في ساحة اللاوعي.

ففي الحلم الذي ناقشته، مثلاً، ليس هنالك إشارة إلى أي جانب من الجوانب الأكثر أهمية لأسطورة البطل النموذجي ـ أي قدرته على إنقاذ النساء الجميلات من خطر محدق أو حمايتهن. (والفتاة المهددة بكارثة هي الأسطورة المفضلة في أوروبا العصور الوسطى). فتلك هي إحدى الطرق التي تشير بها الأساطير أو الأحلام إلى «الأنيما» ــ أي العنصر الأنثوي في نفس الذكر الذي دعاه غوته باسم «الأنثى الخالدة».

في مكان لاحق من هذا الكتاب ستقوم الدكتورة فون فرانز ببحث طبيعة هذا العنصر الأنثوي ووظيفته، أما علاقته بشخصية البطل فيمكننا توضيحها هنا بواسطة حلم رآه مريض آخر، هو أيضاً رجل بالغ. لقد بدأ بالقول:

«كنت قد عدت من نزهة طويلة مشياً على الأقدام عبر الهند. وكانت امرأة قد أعدتني أنا وأحد أصدقائي للرحلة، وعند عودتي وبختها على تقصيرها في عدم تزويدنا بقبعات واقية من المطر، قائلاً لها إن المطر بللنا في تلك النزهة الطويلة».

هذا المدخل إلى الحلم، كما تبين فيما بعد، يشير إلى مرحلة في شباب هذا الرجل حين كان قد أسلم نفسه للقيام بمسيرات «بطولية» في ريف جبلي

خطر بصحبة زميل من زملائه الجامعيين. (ونظراً لأنه لم يكن قد ذهب إلى الهند قط، وبناء على تداعياته المرتبطة بهذا الحلم، فقد استنتجت أن رحلة الحلم كانت تشير إلى اكتشافه منطقة جديدة ـ ليس مكاناً حقيقياً، بمعنى الكلمة، بل مكاناً في دنيا اللاشعور).

ففي حلمه، يبدو المريض وكأنه يشعر أن امرأة ـ ما ـ ربما هي تجسيد الأنيما لديه ـ قد فشلت في إعداده كما ينبغي لهذه الرحلة. ذلك أن الافتقار لواقية المطر المناسبة يدل على أنه يشعر بأنه في حالة عقلية غير محمية، حالة يتأثر فيها تأثراً مزعجاً من خلال تعرضه لتجارب جديدة ليست سارة على الإطلاق. إنه يعتقد أنه كان على المرأة أن تزوده بواقية مطر، تماماً كما كانت أمه تزوده بالملابس حين كان صبياً. هذا القسم من الحلم يذكره بجولاته الغريبة في صباه، حين كان يشد من أزره افتراضه أن أمه (أي صورة الأنثى الأصلية) ستحميه من كل الأخطار لكن حين كبر في السن رأى أن هذا مجرد وهم طفولي، لذلك يضع اللوم فيما أصابه من سوء حظ على «أنيماه» وليس على أمه.

في المرحلة الثانية من الحلم، يتحدث المريض عن مشاركته جماعة من الناس في نزهة على الأقدام. ثم يتعب ويرجع إلى مطعم ريفي حيث يجد معطفه وواقيته المطرية وكان قد أضاعهما في وقت سابق. هناك يجلس طلباً للراحة وحين يفعل ذلك، يلاحظ أن ثمة ملصقة تقول إن أحد تلاميذ المدرسة الثانوية المحلية يأخذ دور برسيوس في المسرحية. بعدئذ يظهر التلميذ المذكور ـ لكن تبين أنه ليس صبياً صغيراً على الإطلاق بل هو شاب أجش الصوت يرتدي ثياباً رمادية وقبعة سوداء، بعدئذ يجلس ليتحدث مع شاب آخر يرتدي بذلة سوداء. بعد هذا المشهد مباشرة، يشعر الحالم بتجدد نشاطه وقوته ويرى أنه قادر على الالتحاق بجماعته. بعد ذلك يتسلقون جميعاً التلة التالية، ومن هناك يرى في أسفل التلة الوجهة التي يقصدونها. إنها بلدة جميلة على شاطئ البحر فيشعر أن ذلك الاكتشاف بعث في نفسه البهجة والفرح.

هنا، وعلى نحو يقابل القسم الأول من الرحلة بكل ما فيه من وحشة وقلق وضيق، يجد الحالم نفسه مع جماعة. هذا التقابل يشير إلى الانتقال من النمط السابق، نمط العزلة وتمرد الشباب إلى تأثير التأهيل الاجتماعي في العلاقة بالآخرين. وبما أن هذا يدل على مقدرة جديدة على حسن الارتباط، فإنه يدل على أن «أنيماه» ينبغي أن تكون قائمة بدورها الآن على نحو أفضل مما كان من قبل ـ يرمز إلى ذلك، اكتشافه للقبعة الضائعة التي كانت الشخصية التي ترمز للأنيما قد قصرت سابقاً عن تزويده بها.

لكن الحالم متعب، والمشهد الذي يراه في المطعم يعكس حاجته للنظر إلى مواقفه السابقة على ضوء جديد، وعلى أمل تجديد قوته بنكوصه هذا. وذلكم ما يحدث. فما يراه بادئ ذي بدء يكون عبارة عن ملصقة توحي بما في دور البطل الشاب من فعالية ونشاط ـ وهو تلميذ مدرسة ثانوية يقوم بدور بيرسيوس. بعدئذ يرى الصبي، الذي بات رجلاً، مع صديق يشكل معه مفارقة عادة. فأحدهما يرتدي الرمادي الفاتح والآخر يرتدي الأسود الفاحم، الأمر الذي يجعلنا ندرك، مما سبق وذكرت، أنهما نسخة عن التوأمين. إنهما شخصيتان ـ بطوليتان تعبران عن التضاد بين الأنا والانا الأخرى اللتين، رغم ذلك، تظهران هنا في حالة من الاتحاد والانسجام.

لقد أثبتت تداعيات المريض هذه النقطة وأكدت على أن صاحب اللباس الرمادي يمثل حسن التكيف تجاه العالم والحياة في حين أن صاحب اللباس الأسود يمثل الحياة الروحية بالمعنى الذي يرتدي فيه الكاهن السواد أما كونهما يرتديان القبعات (وكان قد وجد قبعته في تلك اللحظة) فيشير إلى أنهما حققا ذاتهما كبالغين نسبياً، بطريقة كان يشعر أنه يفتقر إليها افتقاراً حاداً في سنوات مراهقته الأولى، حين كانت صفة «المخادع» ما تزال ملتصقة به، على الرغم من صورته المثالية عن ذاته كباحث عن الحكمة.

أما ارتباطه بالبطل الإغريقي بيرسيوس فهو ارتباط غريب ثبت أنه ذو دلالة خاصة نظراً لأنه كشف عن خطأ شديد الوضوح. إذ تبين أنه كان يعتقد

أن بيرسيوس هو البطل الذي ذبح المينوطور وأنقذ آريادن من المتاهة الكريتية. لكنه حين دوّن الاسم ـ اكتشف خطأه ـ ذلك أن ثيسيوس، وليس بيرسيوس، من ذبح المينوطور ـ وهذا الخطأ أصبح فجأة ذا معنى، كما هو شأن الزلات غالباً، وذلك من خلال جعله يلاحظ ما كان مشتركاً بين هذين البطلين. فكلاهما كان عليه أن يتغلب على خوفه من سلطان الأم الشريرة اللاشعوري كما كان عليه أن يحرر من هذا السلطان فتاة واحدة.

لقد كان على بيرسيوس أن يقطع رأس ميدوزا الغرغونة[1] التي كانت صورتها المخيفة وجدائلها الأفعوانية تحول كل من ينظر إليها إلى حجر. كذلك، كان عليه فيما بعد أن يقهر التنين الذي كان يحرس أندروميدا. أما ثيسيوس فكان يمثل الروح الشابة الراعية لأثينا والذي كان عليه أن يتحدى أهوال المتاهة الكريتية بمينوطورها الوحشي الرهيب الذي قد يرمز لتفسخ نظام كريت الأمومي غير السليم. (وفي جميع الثقافات، نجد أن المتاهة تعني الصورة المضطربة الخانقة لعالم الوعي ذي النظام الأمومي، الذي لا يمكن أن يتخطاه إلا من هم على استعداد لأن يدخلوا دخولاً خاصاً في عالم اللاوعي الجماعي الغامض). ولكونه تغلب على هذا الخطر فقد استطاع ثيسيوس أن ينقذ آريادن، تلك العذراء المهددة بكارثة.

هذا الإنقاذ يرمز إلى تحرير شخص «الأنيما» من الجانب المفترس الذي تتصف به صورة الأم. إذ ليس باستطاعة الرجل، قبل أن ينجز هذه المهمة، أن يبلغ مقدرته الحقيقية الأولى على إقامة علاقة مع النساء. وفشل هذا الرجل في فصله الأنيما عن الأم حقيقة أكدها حلم آخر رأى نفسه فيه يواجه تنيناً ـ وهي صورة رمزية تمثل الجانب «المفترس» من تعلقه بأمه. ذلك التنين كان يلاحقه، ونظراً لأنه كان أعزل لا يحمل سلاحاً فقد بدأ يخوض أسوأ صراع.

---

(1) إحدى أخوات ثلاث في الميثولوجيا الإغريقية. رؤوسهن مكسوة بالأفاعي بدل الشعر يتحول كل من ينظر إليهن إلى حجر.

لكن، وعلى نحو ذي دلالة، ظهرت زوجته في الحلم. ظهورها ذاك جعل التنين بشكل من الأشكال أضأل حجماً وأقل خطراً. هذا التغير في الحلم أوضح أن الحالم استطاع بزواجه، وفي وقت متأخر عن المعتاد، أن يتغلب على تعلقه بأمه، أي بعبارة أخرى، كان عليه أن يجد الوسيلة لتحرير الطاقة النفسية المرتبطة بعلاقة الأم ـ الابن. كي يتمكن من إقامة علاقة الرجل البالغ مع النساء ـ وكذلك مع مجتمع البالغين ككل، بالحقيقة. وهكذا كانت معركة التنين ـ البطل هي التعبير الرمزي عن عملية «البلوغ» هذه.

لكن مهمة البطل ذات هدف يتجاوز مسألة التكيف البيولوجي والزوجي. إنها تهدف لتحرير الأنيما باعتبارها ذلك العنصر الداخلي من النفس الذي لا بد منه لأي إنجاز خلاق حقيقي. إن علينا، في حالة هذا الرجل، أن نخمن معقولية هذه المحصلة تخميناً، نظراً لأنها لم تذكر مباشرة في الحلم الذي يدور حول الرحلة في الهند. لكنني كنت واثقاً من أنه سيثبت افتراضي بأن صعوده التلة ورؤية هدفه على صورة بلدة آمنة على شاطئ البحر يتضمن الوعد الغني بأنه سيكتشف دور أنيماه الحقيقي. ولهذا السبب سيبرأ من استيائه السابق لعدم توفير الحماية له (الواقية المطرية) من قبل المرأة المسؤولة عن رحلته في الهند (ففي الأحلام غالباً ما تكون المدن المتوضعة على نحو ذي دلالة رموزاً للأنيما).

لقد حصل الرجل على هذا الوعد بتحقيق الأمان لنفسه من خلال احتكاكه بالنموذج الأصلي للبطل الحقيقي كما اكتشف موقفاً تعاونياً جديداً وثيق الصلة بالجماعة، فنجم عن ذلك بالطبع شعور بالفرح والبهجة. وقد استمد قوة جديدة من مصدر القوة الداخلي الذي يمثله النموذج الأصلي للبطل، كما جلا وطور ذلك الجزء من نفسه الذي ترمز له المرأة، واستطاع، بعمل من أعمال ذاته البطولية، أن يحرر نفسه من أمه.

هذه الأمثلة عن أسطورة البطل في الأحلام الحديثة، إضافة إلى الكثير من الأمثلة الأخرى تبين أن الذات بوصفها بطلة، هي دائماً، وبصورة

أساسية، حاملة ثقافة أكثر مما هي استعراضية ذاتية التمحور فقط. إذ حتى المخادع، بطريقته الضالة أو العشوائية، عنصر مساهم في الوجود كما يراه الإنسان البدائي. ففي أساطير النافاهو، حيث يتخذ شكل القيوط، يقذف بالنجوم إلى السماء كفعل من أفعال الخلق كما يخترع اللوازم الضرورية للموت، وفي أسطورة الطوارئ يساعد في قيادة الناس عبر قصبة جوفاء حيث يفرون بواسطتها من عالم إلى عالم آخر فوقه وينجون من خطر الطوفان.

هنا، نجد إشارة إلى ذلك الشكل من التطور الذي يبدأ، بكل وضوح، من صعيد للوجود حيواني أو سابق للوعي أو طفولي، أما ارتفاع الذات إلى صعيد الفعل الواعي الناجع فيغدو سهلاً لدى البطل ـ الشعبي الحقيقي. إذ إن الأنا المراهقة أو الطفولية تحرر ذاتها، على المنوال نفسه، من وطأة التوقعات الأبوية وتصبح قائمة بذاتها. وكجزء من هذا الارتفاع إلى صعيد الوعي يمكن لمعركة البطل ـ التنين أن تجري المرة تلو المرة بغية تحرير الطاقة الخاصة لجملة المهام البشرية التي يمكن أن تشكل نمطاً عاماً للثقافة من قلب الفوضى.

وعندما يتحقق هذا نرى صورة البطل الكاملة تظهر كنوع من قوة الأنا (أو، إذا ما تكلمنا بالمصطلحات الجماعية. كنوع من الذات القبلية) التي لا يعود لديها حاجة لقهر الوحوش والغيلان. لقد بلغت النقطة التي يمكن أن تتجسد عندها هذه القوى الشديدة. كذلك، لا يعود «العنصر الأنثوي» إلى الظهور في الأحلام على شكل تنين بل على شكل امرأة كما أن جانب «الظل» من الشخصية يتخذ شكلاً أقل تهديداً بالخطر.

هذه النقطة الهامة يوضحها حلم رجل يقارب الخمسين من عمره ـ فطوال حياته كان يعاني من نوبات قلق دورية يصاحبها خوف من الفشل (نمتها لديه بالأصل أم كثيرة الشكوك). مع ذلك فقد كانت إنجازاته، سواء على صعيد مهنته أم على صعيد علاقاته الشخصية، حسنة وفوق المتوسط. في حلمه، رأى ابنه البالغ التاسعة من العمر يظهر بصورة شاب في الثامنة

عشرة أو التاسعة عشرة ويرتدي درعاً لامعة من دروع فرسان العصور الوسطى. يدعى الشاب لقتال رهط من الرجال المتجلببين بالسواد، وهي الدعوة التي يستعد في البداية لتلبيتها. لكنه بعد ذاك ينزع خوذته فجأة ويبتسم لقائد الرهط المعادي، ويغدو واضحاً أنهم لن يدخلوا المعركة بل سيصبحوا أصدقاء.

إن الابن في الحلم هو أنا الرجل الفتية التي غالباً ما كانت تشعر أنها موضع تهديد من قبل الظل المتخذ صورة الشك في النفس. وكان، بمعنى من المعاني، قد شن غارة ناجحة ضد هذا الخصم طيلة حياته كبالغ. الآن، وبصورة جزئية عبر التشجيع العملي الناجم عن رؤيته ابنه وهو يكبر دون شكوك كهذه، إنما، وبصورة رئيسية عن طريق تشكيل صورة مناسبة للبطل أقرب ما تكون لمنوذجه البيئي الخاص، يجد أنه لم تعد ثمة ضرورة لمقاتلة الظل، بل إن باستطاعته أن يتقبله. ذلك ما رمز إليه عقد الصداقة بين الطرفين. فهو لم يعد يجد الدافع لخوض صراع تنافسي من أجل سيطرته كفرد بل يغدو أميل إلى القيام بمهمة ثقافية هي تشكيل نوع من المجتمع الديمقراطي. استنتاج كهذا، تم التوصل إليه عند اكتمال العمر، يتجاوز مهمات الإبطال ويقود المرء إلى موقف نضج حقيقي.

مع ذلك، لا يجري هذا التغير بصورة آلية، بل لا بد له من مرحلة انتقالية يتم التعبير عنها بشتى أشكال النموذج الأصلي لمباشرة سن النضج.

النموذج الأصلي للمباشرة

بالمعنى السيكولوجي ينبغي عدم النظر إلى صورة البطل باعتبارها نسخة طبق الأصل عن أنا الإنسان نفسه. بل يفضل أن توصف باعتبارها الوسيلة الرمزية التي تستخدمها الأنا لفصل ذاتها عن النماذج الأصلية التي تستثيرها الصور الأبوية في المرحلة الأولى من الطفولة. وقد ذكر الدكتور يونغ أن كل كائن بشري يراوده بالأصل شعور بالكليانية، أي الشعور باكتمال وقوة النفس.

ومن النفس الكلية هذه ينبثق وعي ـ الأنا بصبغته الفردية مع نمو الفرد وترعرعه.

خلال السنوات القليلة الماضية، شرع بعض أتباع يونغ، من خلال أعمالهم، بتوثيق سلسلة الوقائع التي تظهر من خلالها أنا الفرد أثناء الانتقال من مرحلة الطفولة الأولى إلى المرحلة الثانية. لكن قد لا يصبح هذا الفصل نهائياً دون إلحاق أذى شديد بالإحساس الأصلي بالاكتمال والكليانية. إذ ينبغي على الأنا باستمرار أن تعود لترسيخ علاقتها بالنفس بغية الحفاظ على شروط الصحة النفسية.

على أن دراساتي توضح أن أسطورة البطل هي المرحلة الأولى من مراحل تمايز النفس. وقد ذكرت أن ذلك يمضي، على ما يبدو، عبر دورة رباعية تسعى بواسطتها النفس لتحقيق استقلالها النسبي عن الحالة الأصلية للكليانية. ذلك أنه ما لم يتوصل المرء إلى درجة من الاستقلال فإنه لن يكون قادراً على إقامة علاقة بينه وبين وسط البالغين المحيط به. غير أن أسطورة البطل لا تضمن حدوث مثل هذا التحرر، بل تكتفي بأن تبين كيف يمكن حدوث ذلك بحيث تتمكن الأنا من بلوغ الوعي. تبقى هناك مشكلة الحفاظ على ذلك الوعي وتطويره بأسلوب ذي مضمون، بحيث يتمكن الفرد من العيش عيشة نافعة ومن بلوغ الإحساس بتميز ـ الذات الذي لا بد منه في المجتمع.

لقد زودنا التاريخ القديم وطقوس المجتمعات البدائية المعاصرة، بوفرة من المواد المتعلقة بالأساطير وطقوس المباشرة لحياة البلوغ، حيث يفصل الرجال والنساء بعدها عن آبائهم وأمهاتهم ويصبحون أعضاء مستقلين في عشيرتهم أو قبيلتهم. لكن عند خلق هذا الانقطاع مع عالم الطفولة، لا بد من أن يلحق الضرر بالنموذج البدائي الأصلي للأبوين ولا بد بعد ذلك من إصلاحِ هذا الضرر بعملية إشفاء تتمثل في الاستغراق التام في حياة الجماعة (وغالباً ما يرمز لاندماج الفرد بالجماعة بواسطة حيوان طوطمي). وهكذا تحقق الجماعة مطالب النموذج الأصلي المتضرر وتصبح نوعاً من الأب

الثاني الذي يقدم لـه الفـتى أولاً كأضـحية رمزيـة، لا لـشيء إلا لكـي يعـود للظهور في حياة جديدة.

في هذا «الاحتفال الرهيب الذي يبدو أشـبه بتقـديم أضـحية للقـوى الـتي يمكن أن تقف في وجه الفتى»، كما عبر عن ذلك الدكتور يونغ، نـرى كيـف أن قوة النموذج البدائي الأصلي لا يمكن أن تقهر دائماً، وبالطريقـة الـتي تـصورها معركة البطل ـ التنين، دون شعور كاسح بالاغتراب عن قوى اللاشعور المفيـدة. لقد رأينا في اسطورة التوأمين كيف أن تضخم الأنا عندهما، ذاك التضخم الـذي يعبر عن شدة انفصال الأنا ـ النفس، قد قام بتصحيحه خوفهمـا مـن العواقـب، ذاك الذي أجبرهما على إقامة علاقة يسودها الوئام بين الأنا والنفس.



طوطم قبيلة بدائية (وغالباً ما يكون حيواناً) يرمز إلى اندماج كـل فـرد مـن أفـراد القبيلـة بوحدتـه القبلية. في الصورة، أحد سكان أستراليا الأصليين يقلد (برقصة طقسية) طـوطم قبيلتـه ـ الإمـو. (والإمو طائر أسترالي أشبه بالنعامة لكنه أصغر منه).



كثير من المجتمعات الحديثة تستخدم حيوانات شبه ـ طوطمية كشعارات لها :

أسد يزأر (من شعار نبالة بلجيكي) على خريطة مجازية لبلجيكا تعود للقرن السابع عشر.



الصقر هو جالب الحظ لفريق كرة القدم التابع لأكاديمية القوات الجوية الأمريكية.

في المجتمعات القبلية نجد أن طقس المباشرة هو الذي يحل على النحو الأنجع هذه المشكلة. فالطقس يعيد الفتى الذي سيباشر حالة البلوغ إلى أعمق أصعدة التطابق بين الطفل والأم أو تطابق النفس ـ الأنا وبالتالي يجبره على اختبار الموت الرمزي. أي بعبارة أخرى، تتعرض ذاته للتفكك أو التحلل الآني في اللاوعي الجماعي. بعدئذ يتم إنقاذه من هذه الحالة بصورة احتفالية وبطقس خاص يدعى طقس الولادة الجديدة. وهذا هو العمل الأول لدمج الأنا دمجاً حقيقياً بالجماعة ككل، معبراً عنها على شكل طوطم أو عشيرة أو قبيلة أو الثلاثة كلها مجتمعة.

والطقوس، سواء وجدت لدى الجماعات القبلية أم المجتمعات الأكثر تعقيداً، تصر باستمرار على طقوس الموت والانبعاث هذا الذي يزود الغر «بإمكانية الانتقال» من مرحلة من الحياة إلى مرحلة أخرى سواء كان ذلك الانتقال من الطفولة الأولى أم من مرحلة المراهقة الأولى إلى المرحلة المتأخرة أم من هذه إلى البلوغ.

لا تقتصر أحداث المباشرة، بالطبع، على سيكولوجيا الشباب. فكل مرحلة جديدة من مراحل تطور الإنسان طيلة حياته تترافق مع تكرار للصراع الأصلي بين دعاوى النفس ودعاوى الأنا. هذا الصراع قد يظهر، بالواقع، على نحو أكثر شدة في المرحلة الانتقالية الفاصلة، ما بين مرحلة البلوغ الأولى ومرحلة التوسط في السن (أي ما بين الـ35 والـ40 في مجتمعنا) أكثر مما تظهر في أية فترة أخرى من العمر، كما أن الانتقال من العمر المتوسط إلى الشيخوخة يخلق مرة ثانية الحاجة لتثبيت الفارق بين الأنا والنفس الكلية، إذ يتلقى البطل دعوته الأخيرة للعمل دفاعاً عن وعي ـ الأنا ضد انحلال الحياة الوشيك في عالم العدم.

في هذه المراحل الحاسمة، ينشط النموذج البدائي للمباشرة كل النشاط لكي يؤمن انتقالاً ذا معنى يحمل شيئاً أكثر إرضاء روحياً مما هي طقوس المراهقة بنكهتها الدنيوية الشديدة. ذلك أن أنماط النموذج البدائي للمباشرة

بهذا المعنى الديني ـ والمعروفة منذ أقدم الأزمنة باسم «الطقوس السرية» ـ تدخل في صلب الطقوس الكهنوتية كلها تلك التي تقتضي سلوكاً خاصاً في العبادة وقت الولادة أو الزواج أو الموت.

وكما في دراساتنا لأسطورة البطل، كذلك في دراسة المباشرة يتعين علينا أن نبحث عن أمثلة من التجارب الذاتية للناس العصريين وخاصة منهم من خضع للتحليل. وربما لن يكون أمراً مفاجئاً أن يظهر في العقل الباطن للمرء الذي يبحث عن المساعدة لدى طبيب متخصص في الاضطرابات النفسية، صور تحاكي الأنماط الرئيسية للمباشرة كما نعرفها من التاريخ.

ولعل أكثر هذه الموضوعات انتشاراً لدى الشباب هي موضوعة المحنة أو اختبار القوة. وهذا قد يبدو وكأنه نسخة طبق الأصل عما لاحظناه من قبل في الأحلام الحديثة التي توضح أسطورة البطل، كحلم البحار مثلاً، ذاك الذي كان عليه أن يذعن للطقس وللضرب، أو إثبات التلاؤم ذاك الذي تمثل في رحلة عبر الهند قام بها رجل بلا واقية مطرية. كذلك يمكننا أن نرى موضوعة المعاناة الجسدية هذه تستمر حتى تبلغ نهايتها المنطقية في الحلم الأول الذي ناقشته، حين أصبح الشاب الوسيم أضحية بشرية على المذبح. هذه التضحية تماثل الاستعداد للمباشرة لكن نهايتها تظل محجوبة. فهي، على ما يبدو، قد ختمت دورة البطل لتفسح الطريق لموضوعة جديدة.

على أن هناك فارقاً مدهشاً وحيداً بين أسطورة البطل وطقس المباشرة. فالأبطال النموذجيون يستنفدون كافة المحاولات لبلوغ الهدف الذي تحدده لهم مطامحهم، أي باختصار، يصبحون ناجحين حتى وإن تعرضوا بعد ذلك مباشرة للعقاب أو للقتل بسبب تضخم أناهم. مقابل هذا، فإن الغر الذي يدعى للمباشرة يطلب إليه أن يتخلى عن طموحاته ورغائبه كلها وأن يخضع للمحنة. إذ يتعين عليه أن يكون راغباً بالمرور في هذه التجربة دونما أمل بالنجاح. والواقع، عليه أن يكون مستعداً للموت. وعلى الرغم من أن نموذج محنته قد يكون بسيطاً (فترة صياح مثلاً، قلع سن، أو وشم) أو قد يكون

قاسياً (كإحداث جروح الختان مثلاً، أو شق في البطن أو أية تشويهات أخرى) فإن الهدف يبقى دائماً هو نفسه: خلق حالة الموت الرمزية التي يمكن أن تنبثق منها حالة الانبعاث من جديد.

شاب في الخامسة والعشرين من عمره حلم بأنه يتسلق جبلاً، على قمته شيء كالمذبح. قرب المذبح يرى تابوتاً حجرياً عليه تمثال له. بعدئذ يقترب كاهن محجب يحمل بيده عصا يسطع في أعلاها قرص مليء بالحياة يشبه قرص الشمس (ولدى مناقشة الحلم فيما بعد، قال الشاب إن تسلق الجبال يذكره بمحاولة قام بها للسيطرة على ذاته). ولدهشته، يجد نفسه ميتاً، إن جاز القول، وبدلاً من أن يحس بنشوة الإنجاز وبلوغ الهدف يشعر بالحرمان والخوف. بعدئذ يخالجه إحساس بالقوة والغبطة كما لو أنه يستحم بالأشعة الدافئة لقرص ـ الشمس.

هذا الحلم يبين بصورة محكمة تماماً الفارق الذي يجب أن نراه بين المباشرة وأسطورة البطل. فعملية تسلق الجبال تبدو وكأنها تدل على امتحان القوة: إنها الرغبة في تحقيق وعي ـ الإنسان في الطور البطولي من فترة المراهقة. ومن الواضح أن المريض كان يفكر أن مقاربته للعلاج تشبه مقاربته لامتحانات الرجولة الأخرى التي كان قد مر بها بالأسلوب التنافسي الذي يتميز به الشبان في مجتمعنا. غير أن المشهد الذي يراه بجانب المذبح يصحح هذا الافتراض الخاطئ، مبيناً له أن واجبه يقتضي منه الخضوع لقوة أكبر منه. وعليه أن يرى نفسه وكأنه ميت في لحد رمزي (تابوت حجري) يذكر بالأم النموذجية الأصلية بوصفها الحاوية الأصلية للحياة ككل. بعملية الاستسلام هذه يمكنه فقط أن يمر بتجربة الانبعاث من جديد. إذ يمكن لطقس الإنعاش أن يعيده إلى الحياة ثانية باعتباره الابن الرمزي للأم العظمى: الشمس.

هنا، يمكننا مرة ثانية أن نخلط هذا بأسطورة البطل ـ أسطورة التوائم «أبناء الشمس». لكن في هذه الحالة لا يتوفر لدينا الدليل على أن المباشر سيتجاوز نفسه. بل إنه، بدلاً من ذلك، يتعلم درساً في الخضوع والاستسلام

وذلك بمروره بتجربة الموت والانبعاث الطقسية التي تبين انتقاله من الصبا إلى البلوغ.

فحسب عمره الزمني، كان عليه أن يقوم بهذا الانتقال من قبل، لكن فترة مطولة من إعاقة التطور كانت قد منعته. وتلك الإعاقة ألقته في نوع من العصاب أرغمه على طلب المعالجة، والحلم يقدم له الاستشارة الحكيمة ذاتها، تلك التي كان بإمكان أي طبيب قبلي ناجح أن يعطيه إياها ـ أي أن يتخلى عن تسلق الجبال بقصد البرهنة على قوته وأن يخضع لطقس المباشرة الهام الذي يمكن أن يؤهله للمسؤوليات الأخلاقية الجديدة لعهد الرجولة.

فكرة الخضوع كموقف أساسي تجاه إقامة طقس المباشرة الناجح يمكن رؤيتها بوضوح تام عند الفتيات أو النساء. فطقسهن الخاص بالانتقال هذا يؤكد أول ما يؤكد على سلبيتهن كأساس. تعزز هذه السلبية القيود الفزيولوجية التي تفرضها على استقلالهن الذاتي دورتهن الشهرية. لقد قال البعض إن الدورة الشهرية يمكن، عملياً، أن تكون الجزء الأساسي من عملية المباشرة من وجهة نظر المرأة، نظراً لأنها تمتلك القوة لإيقاظ أعمق الأحاسيس بالخضوع لقوة الحياة الخلاقة المفروضة عليها وطاعتها. لهذا السبب، تسلم نفسها، راغبة طائعة لدورها كامرأة، تماماً كما يسلم الرجل نفسه لدوره المخصص له في الحياة الجماعية لمجتمعه.

من جهة أخرى، فإن للمرأة، وعلى نحو لا يقل عن الرجل، امتحانات أولية لقوتها تفضي بها إلى التضحية تمكن المرأة من تحرير نفسها من شباك العلاقات الشخصية وتؤهلها لدور أكثر وعياً بوصفها فرداً قائماً بذاته. بالمقابل، فإن تضحية الرجل هي تسليم باستقلاله المقدس: إذ يصبح عن وعي أكثر ارتباطاً بالمرأة.

هنا نصل إلى ذلك الجانب من المباشرة الذي يعرّف المرأة بالرجل والرجل بالمرأة بطريقة مناسبة لتصحيح ذلك النوع من التضاد الأصلي بين الذكر

والأنثى. بعدئذ تلتقي معرفة الرجل (العقل الأولي) بحميمية المرأة (الجنس) ويمثل اتحادهما ذلك الطقس الرمزي للزواج المقدس الذي دخل في صميم المباشرة مذ بدأ مع الأديان القديمة. لكن هذا أمر يصعب كثيراً أن يفهمه الإنسان الحديث وغالباً ما يسبب أزمة خاصة في حياتهم إن جعلناهم يفهمونه.

لقد روى لي عدد من المرضى أحلاماً كانت فكرة التضحية فيها تندمج بفكرة الزواج المقدس. أحد هذه الأحلام رآه شاب كان قد وقع في الغرام لكنه لم يكن راغباً بالزواج خشية أن يكون ذلك الزواج نوعاً من السجن تشرف عليه شخصية بالغة القوة كالأم. لقد كان لأمه تأثير بالغ عليه في طفولته، لذا كانت حماته المستقبلية تمثل تهديداً مشابهاً. ثم، ألن تعمل زوجته من أجل الهيمنة عليه بالطريقة نفسها التي كانت أولئك الأمهات يهيمنَّ بها على أطفالهن؟

في حلمه، رأى ذلك الشاب نفسه وهو منهمك برقصة طقسية جنباً إلى جنب مع رجل آخر وامرأتين أخريين، إحداهما خطيبته. أما الآخران فكانا رجلا أكبر سناً منه وزوجته تركا انطباعاً بالغ التأثير في الحالم لأنهما، رغم قربهما الشديد واحدهما من الآخر، فقد بدا أن لديهما مجالاً فسيحاً لفوارقهما الفردية، كما أنه لم يظهر عليهما حب التملك. لهذا السبب، كان ذانك الزوجان يمثلان لهذا الشاب حالة زوجية لا تفرض قيوداً لا مبرر لها على تطور الطبيعة الفردية لكل من الشريكين. ولو كان بإمكانه أن يوفر هذا الشرط، إذن لكان الزواج بالنسبة إليه مقبولاً.

في الرقصة الطقسية كان كل رجل يقابل شريكته، وكان الأربعة جميعاً قد اتخذوا أماكنهم في الزوايا الأربع لحلبة الرقص المربعة. في أثناء رقصهم، بات واضحاً أن تلك الرقصة هي أيضاً أشبه برقصة السيف. إذ كان كل راقص يحمل بيده سيفاً قصيراً ويقوم بحركات صعبة غريبة محركاً ذراعيه ورجليه بسلسلة من الحركات التي توحي بدوافع تتناوب بين العدوان والخضوع،

بعضهم للبعض الآخر. وفي المشهد الأخير من الرقصة كان على الأربعة جميعاً أن يغرزوا سيوفهم في صدورهم ويموتوا. غير أن الحالم وحده رفض أن يكمل عملية الانتحار حتى النهاية، فظل واقفاً بمفرده وقد سقط الآخرون صرعى. عند ذاك شعر بالخجل الشديد من نفسه ومن جبنه وفشله في التضحية بنفسه كما فعل الآخرون.

هذا الحلم بلّغ مريضي حقيقة هامة وهي أنه كان أكثر من مستعد لتغيير موقفه تجاه الحياة. لقد كان متمحوراً ـ حول ـ ذاته، يبحث عن ضمان وهمي لاستقلاله الشخصي لكن داخلياً كانت تسيطر عليه المخاوف التي نجمت عن خضوعه في طفولته لأمه. ولقد كان بحاجة لتحد يواجه رجولته لكي يرى أنه ما لم يضح بحالة عقله الطفولية فإنه سيظل معزولاً مجللاً بالعار. هذا الحلم، وما تبعه من تبصر بمعناه، بدد شكوكه. إذ كان قد خاض الطقس الرمزي الذي يتخلى فيه الرجل عن استقلاله المطلق ويقبل المشاركة في حياته بصيغة ارتباط ليست بطولية تماماً.

وهكذا تزوج ووجد ما يلبي متطلباته تماماً في علاقته مع زوجته، وبدلاً من أن يضعف فعاليته في محيطه، فإن زواجه ذاك قام بتعزيزها.

لكن بمعزل عن الخوف العصابي الذي يمكن أن يصور الإنسان أنه، خلف ستارة الزواج، قد يكون مختفياً آباء أو أمهات غير مرئيات، فإن الرجل السوي نفسه قد يكون لديه سبب كاف لأن يشعر بالخوف من طقوس العرس والزواج. فالعرس أساساً هو طقس مباشرة المرأة لحياتها كامرأة، حيث يتعين فيه على الرجل أن يشعر بأي شيء إلا أنه بطل منتصر. لذلك، لا عجب أن نجد، في المجتمعات القبلية، طقوساً مضادة للخوف كاختطاف العروس مثلاً أو اغتصابها. هذه الطقوس تمكن الرجل من التمسك ببقايا دوره البطولي في اللحظة ذاتها التي يتوجب عليه فيها أن يخضع لعروسه ويتحمل مسؤوليات الزواج.

غير أن فكرة الزواج هي صورة لشمولية ذات معنى أعمق أيضاً. إنها الاكتشاف الرمزي المقبول، بل والضروري، للعنصر الأنثوي في نفس الرجل، تماماً مثلما هي الوصول إلى الحياة الحقيقية. لذلك، يمكن للمرء أن يواجه هذا النموذج الأصلي لدى الرجل في أي سن كان، حين يستجيب لباعث مناسب.

لكن، ما كل النساء يكون رد فعلهن تجاه الحالة الزوجية رد ثقة وإيمان. فقد حلمت امرأة تحن حنيناً بالغاً لحياة مهنية، اضطرت لأن تتخلى عنها من أجل زيجة قصيرة العمر شديدة المتاعب، بأنها كانت راكعة في مواجهة رجل كان هو الآخر راكعاً. وكان معه خاتم يستعد لتلبيسها إياه في إصبعها إلا أنها كانت قد مدت بنصر يدها اليمنى بطريقة متشنجة ـ أي بصورة توضح أنها كانت تقاوم طقس الاتحاد الزوجي هذا.

وقد كان سهلاً أن نشير إلى خطئها ذي الدلالة الهامة ـ إذ بدلاً من أن تقدم بنصر يدها اليسرى (التي يمكنها بواسطتها أن تقبل علاقة طبيعية ومتوازنة بالعنصر المذكر) فقد افترضت خطأ أنه كان عليها أن تضع ذاتها الواعية تماماً (أي الجانب الأيمن في خدمة الرجل. فالزواج، بالواقع، كان يتطلب منها أن تشاركه فقط في ذلك الجزء الطبيعي اللاشعوري (أي الجانب الأيسر) من نفسها، والذي سيكون لمبدأ الاتحاد لديه، معنى رمزي وليس معنى حرفياً أو مطلقاً. لقد كان خوفها هو خوف المرأة التي تخشى أن تفقد هويتها في زواج يهيمن عليه الرجل كل الهيمنة، وهو الأمر الذي كان لدى تلك المرأة أسبابها الوجيهة لمقاومته.

مع ذلك، فإن للزواج المقدس، كصيغة نموذجية أصلية، مغزى هاماً على نحو خاص بالنسبة إلى سيكولوجيا المرأة، وهو المغزى الذي يحضرن أنفسهن من أجله إبان مراهقتهن من خلال إجراءات تمهيدية كثيرة ذات علاقة بمباشرة حياة البلوغ.

الحسناء والوحش :

إن للفتيات في مجتمعنا دوراً أساسياً في أساطير الأبطال الذكور، نظراً لأنه ينبغي عليهن، كالصبيان، أن يطورن أيضاً هوية ـ أنا مستقلة ـ ويحصّلن علماً. لكن. هناك طبقة من طبقات العقل أكثر قدماً يبدو وكأنها تطفو على سطح مشاعرهن تهدف إلى تحويلهن إلى نساء، لا إلى أشباه رجال. وعندما يبدأ هذا المضمون القديم للنفس بالظهور، فإن الفتاة العصرية قد تكبته لأنه يهدد بإحداث فجوة بينها وبين الأفكار الحديثة المتعلقة بالتحرر والمساواة وتكافؤ الفرص ومنافسة الرجل، تلك التي باتت في العصر الحديث حقوقاً مكتسبة لهن.

هذا الكبت قد ينجح بحيث أنها، ولوهلة من الزمن، تقوم بتقمص الأهداف الفكرية الذكرية التي تعلمتها في المدرسة أو الجامعة. بل حتى عندما تتزوج، فإنها قد تحتفظ بشيء من وهم الحرية، رغم عملية خضوعها الظاهري للنموذج الأصلي للزواج ـ مع كل ما ينذر به ضمناً من أنها ستصبح أماً. لذلك قد يحدث، كما نرى كثيراً هذه الأيام، ذلك الصراع الذي تضطر المرأة في نهايته لأن تعيد اكتشاف أنوثتها المدفونة بطريقة مؤلمة (إنما مثيبة أخيراً).

المثال على هذا رأيته في امرأة شابة متزوجة ليس لديها بعد، أي أطفال لكنها تنوي أن تنجب واحداً أو اثنين في نهاية المطاف، لأن ذلك هو المتوقع منها. في أثناء ذلك كانت استجابتها الجنسية غير مرضية. وقد أقلقها هذا كما أقلق زوجها، على الرغم من أنه لم يكن باستطاعتهما تقديم أي تفسير له. لقد كانت متخرجة بمرتبة الشرف من إحدى كليات البنات الجيدة وكانت تستمتع بحياة الرفقة الفكرية مع زوجها ومع الرجال الآخرين. ورغم أن هذا الجانب من حياتها كان يسير على خير ما يرام أكثر الأحيان، إلا أنها كانت تمر بين الحين والحين بحالات من تعكر المزاج تتحدث فيه بأسلوب عدواني ينفر الرجال منها ويخلف لديها شعوراً شديد الوطأة بعدم الرضى عن نفسها.

في تلك الفترة رأت حلماً بدا لها هاماً إلى درجة طلبت معها المشورة الطبية لكي تفهمه. فقد حلمت أنها تقف في صف كله فتيات مثلها، وحين نظرت إلى الأمام، حيث كان الصف متوجهاً رأت أنه كلما وصلت فتاة إلى رأس الصف قطعت رأسها مقصلة. ودونما خوف، بقيت الحالمة في الصف، راغبة تماماً، في الغالب، بأن تخضع للمعاملة نفسها حين يحين دورها.

وقد فسرت لها الحلم بأنها كانت مستعدة للتخلي عن عادة «العيش برأسها»، وأن عليها أن تتعلم كيف تحرر جسدها لتكتشف استجابته الجنسية الطبيعية وإنجاز دوره البيولوجي في الأمومة. لقد عبر الحلم عن هذا على شكل حاجة للقيام بتغيير جذري، وقد كان عليها أن تضحي بدور البطل «المذكر».

وكما يمكن للمرء أن يتوقع، لم تجد تلك المرأة المتعلمة صعوبة في قبول هذا التفسير على صعيد فكري بحت، وشرعت للتو في محاولة لتغيير نفسها إلى امرأة من نوع أكثر خضوعاً. بعدئذ تحسنت حياتها الجنسية وأصبحت أماً لطفلين رائعين. وحين ازدادت معرفتها بنفسها أكثر وأكثر، بدأت ترى أن الحياة بالنسبة إلى الرجل (أو العقل المدرب تدريباً ـ ذكرياً عند النساء) هي شيء ينفي أن يؤخذ عنوة، وكأنه عمل من أعمال الإرادة البطولية، لكنها، بالنسبة إلى امرأة ينبغي أن تحس إحساساً حقيقياً بنفسها، يمكن فهمها على نحو أفضل بعملية الإيقاظ.

أما الأسطورة العالمية التي تعبر عن هذا النوع من الإيقاظ فإننا نجدها في الحكايا الخرافية «الحسناء والوحش». إذ تحكي هذه القصة كيف تصبح الحسناء، وهي صغرى بنات أربع، الابنة المدللة لدى أبيها، نظراً لطيبتها وغيرتها. وحين تطلب من أبيها وردة بيضاء فقط بدلاً من الهدايا الباهظة الثمن التي طلبتها أخواتها، حينها فقط تدرك صدق إحساسها الداخلي. فهي لا تعرف أنها على وشك أن تعرض حياة والدها للخطر وكذلك علاقتها المثالية به. إذ إنه يسرق الوردة البيضاء من حديقة الوحش المسحورة، فيثور غضب الوحش لتلك السرقة ويطلب إليه أن يعود خلال ثلاثة اشهر ليلقى جزاءه الذي قد يكون الموت.

(وبإعطاء الوالد هذه المهلة، سامحاً له أن يعود إلى المنزل بهديته، فإن الوحش يتصرف تصرفاً مغايراً لطبيعته، خاصة حين يعرض أيضاً أن يرسل له حقيبة ملأى بالذهب حين يصل إلى البيت. وهكذا يبدو الوحش، حسب تعليق والد الحسناء نفسه، قاسياً ورقيقاً في الآن نفسه).

تصر الحسناء على أن تتلقى هي العقاب بدلاً من أبيها فتعود بعد ثلاثة أشهر إلى القصر المسحور. وهناك تعطى غرفة جميلة حيث لا هموم ولا مخاوف إلا زيارات الوحش من حين إلى حين، ذلك الوحش الذي يأتي المرة تلو المرة كي يسألها إن كانت ستتزوجه في يوم من الأيام. بعدئذ تتضرع إلى الوحش، بعد أن رأت في مرآة مسحورة صورة أبيها وقد صرعه المرض، أن يسمح لها بالعودة إليه عسى أن تشفيه، واعدة إياه بالعودة خلال أسبوع. فيقول لها الوحش إنه سيموت إن هجرته، لكنها مع ذلك ترجعه إلى الحياة.

هناك تمد الحسناء يد العون للوحش المحتضر وقد نسيت تماماً قبحه. فيقول لها إنه غير قادر على الحياة بدونها وأنه سيموت سعيداً في تلك اللحظة لأنها عادت. لكن الحسناء تدرك أنها لا تستطيع العيش بدون الوحش، فقد وقعت في هواه. بعدئذ تصرح له بذلك واعدة إياه أن تكون زوجة له إن بقي على قيد الحياة.

حينذاك يمتلئ القصر بوهج من نور وبصوت موسيقى. ثم يختفي الوحش. ليحل محله أمير جميل يخبر الحسناء أن ساحرة كانت قد سحرته على هيئة وحش، وأن ذلك السحر كان سيدوم إلى أن تأتي فتاة جميلة تحب الوحش لطيبته فقط.

في هذه القصة، يمكننا إذا ما حللنا رموزها، أن نرى أن الحسناء هي أية فتاة أو امرأة تربطها رابطة عاطفية بأبيها، رابطة ليست أقل إلزاماً بسبب طبيعتها الروحية. طيبتها يرمز لها طلبها لوردة بيضاء، لكن بشيء من التحريف للمعنى نجد أن نيتها اللاشعورية وضعت أباها ومن ثم نفسها في قبضة عنصر

لا يعبر عن الطيبة وحدها بل عن القسوة والرقة كلتيهما أي كأنها كانت ترغب في أن يتم إنقاذها من حب يشدها إلى موقف غير واقعي وفاضل حصراً.

وهكذا، من خلال تعلمها أن تحب الوحش، تتنبه إلى قوة الحب البشري الكامن خلف شكله الحيواني (الناقص لهذا السبب) إنما الجنسي الصرف. وعلى الأغلب فإن هذا يمثل تنبيهاً لها بحيث ترى دورها الحقيقي في العلاقة مع الرجل، وتتمكن بالتالي من تقبل العنصر الجنسي في رغبتها الأصلية التي كان عليها أن تكبتها لخشيتها من سفاح القربى. لقد كان عليها لكي تترك والدها، إن جاز لنا القول، أن تقبل الخوف من السفاح، وأن تسمح لنفسها بأن تعيش بوجوده في حالة من الوهم إلى أن تتمكن من التعرف إلى الرجل الوحش واكتشاف استجابتها الحقيقية كامرأة تجاهه.

بهذه الطريقة تخلص نفسها وتخلص صورتها عن الذكر من قوى الكبت، حاملة إلى ساحة وعيها قدرتها على الثقة بحبها باعتباره شيئاً يجمع بين الروح والمادة على خير وجه.

حلم آخر رأته امرأة متحررة من مرضاي يمثل هذه الحاجة للتخلص من خوف ـ السفاح، وقد كان خوفاً حقيقياً للغاية في أفكار هذه المريضة نظراً لتعلق والدها الشديد بها إثر موت زوجته. لقد رأت في الحلم أن ثوراً هائجاً يطاردها. في البداية فرت هاربة لكنها أخيراً أيقنت أن لا فائدة. فارتمت على الأرض وارتمى الثور فوقها. حينذاك علمت أن أملها الوحيد في النجاة هي أن تغني للثور وحين فعلت ذلك بصوتها المرتعش هدأ الثور وبدأ يلعق يدها بلسانه. وقد أوضح تفسير الحلم أن باستطاعتها الآن أن تتعلم كيف تقيم علاقة مع الرجل بطريقة أنثوية أكثر ثقة بالنفس ـ ليس بالمعنى الجنسي فحسب، بل بالمعنى الأشمل لعلاقة الرجل بالمرأة وعلى صعيد ذاتها الواعية.

لكن حين تتعلق الحالة بنساء أكبر سناً، فإن موضوعة الوحش قد لا تدل على الحاجة لإيجاد حل للتعلق الشخصي بالأب أو للتخلص من كبت

جنسي أو أي شيء من الأشياء التي قد يراها العقلاني، الذي يفكر بطريقة التحليل النفسي، في الأسطورة. إذ يمكن، بالحقيقة، أن تكون تعبيراً عن نوع معين من مباشرة المرأة لحياة البلوغ، تلك التي قد تكون ذات معنى عند ابتداء سن اليأس تماماً كما هي في أوج المراهقة. وقد تظهر في أي سن، حين يتعرض اتحاد الروح والمادة لأي اضطراب.

الحلم التالي روت لي إياه امرأة في سن اليأس.

«رأيت نفسي مع عدد من النساء اللواتي لا أعرف أسماءهن ولم يسبق لي أن عرفتهن.إننا ننزل درجاً في بيت غريب فيتصدى لنا فجأة بعض «الرجال ـ السعادين» ذوي الأشكال الغريبة والوجوه الملأى بالشر وقد ارتدوا فرواً ذا حلقات رمادية وسوداء وأذنابهم مخيفة ساخرة. إننا تحت سيطرتهم تماماً، لكن فجأة أشعر أن الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها إنقاذ أنفسنا هي أن لا نخاف أو نهرب أو نقاتل، بل أن نعامل هذه المخلوقات معاملة إنسانية وكأننا نريد أن نجعلها تعي الجانب الخير في ذواتها. وهكذا يصعد أحد الرجال ـ السعادين إلي فأحييه تحيتي لشريك رقص وأبدأ الرقص معه.

فيما بعد، أجدني وقد وهبت قوى برء خارقة، وأمامي رجل على أبواب الموت. كما أجد أن لي نوعاً من الشوكة الحادة، أو ربما منقار طائر أنفخ من خلاله الهواء في خيشوميه فيبدأ بالتنفس مرة ثانية».

هذه المرأة كانت، خلال سنوات زواجها وتنشئة أولادها، مضطرة لأن تهمل موهبتها الإبداعية التي كانت في السابق قد حققت لها بعض الشهرة ككاتبة. لكن في الفترة التي رأت فيها حلمها، كانت تحاول أن ترغم نفسها على العودة إلى العمل ثانية، وفي الوقت نفسه تنتقد نفسها بلا رحمة لكونها ليست زوجة وصديقة وأماً أفضل. لقد أوضح الحلم مشكلتها بالمقارنة مع النساء الأخريات اللواتي قد يكن مارات بمرحلة انتقالية مشابهة، أي النزول، كما يحدده الحلم، إلى مناطق أدنى في بيت غريب والانحدار من مستوى

للوعي بالغ الارتفاع. وبوسعنا أن نخمن أن هذا ينبغي أن يكون مدخلاً لـركن ذي معنى من أركان اللاوعي الجماعي بكل ما فيه مـن تحـد لقبـول العنـصر الذكر كإنـسان ـ حيـوان، أي ذلـك الـشخص المخـادع، الـشبيه بـالمهرج، البطولي نفسه، ذاك الذي واجهناه في بداية أطوار البطل البدائي.

إن إقامة علاقة مع هذا الرجل ـ السعدان ومن ثم أنسنته بإظهار الجانب الخير فيه إنما تعني بالنسبة إليها أن عليها أولاً أن تق بل العنصر الذي لا يمكن التكهن به من روحها الطبيعيـة الخلاقـة. إذ يمكنـها بـذلك أن تقطـع العـرى التقليدية لحياتها وتتعلم الكتابة بطريقة جديدة أكثر ملاءمة لها في الشطر الثاني من حياتها.

وكون هذا الدافع مرتبطاً بالعنصر المـذكر الخـلاق يتـضح في المـشهد الثاني حيث تعيد إلى الحياة رجلاً ميتاً وذلك بنفخ الهواء في أنفـه عـبر شـيء أشبه بمنقار طائر. عملية النفخ هذه إنما تدل على الحاجة لإحياء الروح بـدلاً من أحياء عنصر الدفء الجنسي. إنه رمز معـروف في أنحـاء العـالم جميعـاً: فالقيام بعمل طقسي يهب روح الحياة الخلاقة لأي إنجاز جديد.

وثمة حلم امرأة أخرى يؤكد جانب المادة أو «الطبيعة» من قصة الحسناء والوحش:

«شيء ما يطير أو ينقذف من النافذة إلى الـداخل، أشـبه بحـشرة كـبيرة ذات أرجل منزلية دوارة لونها أصفر وأسود. بعدئذ تصبح حيواناً غريباً مخططاً بالأصفر والأسود مثل نمر له مخالب بشرية تقريباً، مخالب كمخالـب الـدب ووجه مدبب كوجه الذئب، ذلك الحيوان يمكن أن يجري على هواه ويـؤذي الأطفال. الوقت هو عصر يوم أحد، وأنا أرى فتاة صغيرة لباسها كلـه أبـيض وهي في طريقها إلى مدرسة الأحد. وأشعر أن علي أن أطلب الشرطة لمد يد العون.

لكن في تلك اللحظة أرى ذلك المخلوق وقد صار نصفه امرأة ونـصفه

حيواناً. إنه يبصبص بذنبه لي متودداً فاشعر أنه موقف أشبه بمواقف حكايا الجن أو أنه حلم وليس باستطاعة أي شيء أن يؤثر فيه إلا الرقة واللطف. أحاول أن أعانقه بحرارة لكن يصعب علي المضي في ذلك، فأبعده عني رغم إحساسي بأن علي أن أبقيه قريباً مني وأن أعتاد عليه بل ربما أن أكون قادرة ذات يوم على تقبيله».

هنا، لدينا موقف مغاير للموقف السابق. فهذه المرأة حملها بعيداً جداً الدور الذكري الخلاق الكامن في نفسها والذي كان قد بات هماً عقلياً (محمولاً ـ جواً) ولازباً. لهذا السبب، حيل بينها وبين تفريغ شحنتها كأنثى، منعت من أداء دورها الزوجي بصورة طبيعية (فأثناء التداعي المرتبط بهذا الحلم قالت: «عندما يعود زوجي إلى المنزل يغيب جانبي المبدع تماماً لأغدو ربة البيت الفائقة ـ التنظيم».) إن حلمها يقوم بهذا الدور غير المتوقع وهو نقل روحها التي تلفت إلى المرأة التي ينبغي أن تقبلها وتغرسها في نفسها، وبهذه الطريقة يمكنها أن تحقق التجانس بين اهتماماتها الفكرية الإبداعية وبين الغرائز التي تتيح لها إمكانية إقامة علاقات حميمة مع الآخرين.

وهذا يشتمل على قبول جديد للمبدأ الثنائي للحياة في الطبيعة، تلك القاسية والرقيقة في آن معاً، أو كما يمكننا أن نقول في حالتها هذه، الميالة للمغامرة بلا خوف أو وجل وفي الوقت نفسه المتواضعة والأليفة على نحو خلاق. بيد أن من الواضح أنه لا يمكن التوفيق بين هذه الأضداد إلا على صعيد وعي سيكولوجي فائق الرقي، الأمر الذي قد يكون مؤذياً، بالطبع، لتلك الطفلة البريئة المرتدية لملابس مدرستها البيضاء.

إن التفسير الذي يمكن للمرء أن يقدمه لحلم هذه المرأة هو أنها بأمس الحاجة للتغلب على صورة رسمتها لنفسها في أنها غرة ساذجة للغاية. وعليها أن ترغب في الجمع بين التعددية الكاملة لمشاعرها ـ تماماً كما كان على الحسناء أن تتخلى عن براءة الثقة بوالدها الذي لم يستطع أن يقدم لها صورة مشاعره البيضاء الناصعة دون أن يثير غضب الوحش الذي عاد أخيراً بالفائدة.

أورفيوس وابن الإنسان :

«الحسناء والوحش» هي قصة خرافية ذات نكهة تشبه نكهة الزهرة البرية التي تظهر على نحو مفاجئ تماماً وتخلق لدينا شعوراً طبيعياً بالدهشة بحيث لا نلاحظ للوهلة الأولى أنها تنتمي لصنف أو جنس أو نوع محدد من النبات. فنوع الغموض المتأصل في قصة كهذه يمكن تطبيقه ليس على الأسطورة التاريخية الكبرى وحسب، بل أيضاً على الطقوس التي يتم التعبير بواسطتها عن الأسطورة أو التي يمكن أن تستخدمها الأسطورة.

أما نمط الطقوس والأساطير التي تعبر تعبيراً ملائماً عن هذا النوع من التجربة السيكولوجية فيتجسد في الديانة الديونيزيسية، تلك الديانة الإغريقية ـ الرومانية، وفي وريثتها: ديانة أورفيوس. فكلتا هاتين الديانتين قدمت مباشرة هامة لذلك النمط المعروف باسم «أسرار الدين». لقد جاءتا بأربعة رموز ترتبط بالرجل ـ الإله ذي الشخصية الخنثوية والذي يفترض أنه يفهم فهماً دقيقاً عالم الحيوان أوالنبات وأنه سيد من يستطيع التغلغل إلى أسرارهما.

لقد كانت الديانة الديونيزيسية تتضمن طقوس عربدة وقصف إن دلت على شيء فإنما تدل على حاجة المباشر لحياة البلوغ لأن يسلم نفسه لطبيعته الحيوانية وبالتالي لأن يجرب قوة الإخصاب التامة لدى أمنا الأرض. أما عنصر المباشرة الخاص بهذا الطقس الانتقالي من الطقوس الديونيزيسية فهو الخمر. إذ كان يفترض أنه يحدث تخفيضاً رمزياً في مستوى الوعي لا بد منه لإدخال الغر إلى أسرار الطبيعة المكنونة التي يعبر عن جوهرها رمزياً العمل الجنسي: فالإله ديونيزوس كان يشترك مع أريادن، رفيقته، في احتفال الزواج المقدس.

لكن مع الزمن فقدت الطقوس الديونيزيسية قوتها الدينية الدافعة. وظهر بدلاً منها توق شرقي تقريباً للتحرر من انشغالها الكلي بالرموز الطبيعية الصرف، رموز الحب والحياة. بيد أن الديانة الديونيزيسية، التي كانت تتغير باستمرار من روحية إلى جسدية ثم من جسدية إلى روحية، ربما كانت قد

أثبتت أنها أكثر وحشية وإقلاقاً من أن تحتملها بعض النفوس الأقرب للزهد، إذ توصل أصحاب هذه النفوس لأن يعيشوا نشوتهم الدينيـة داخليـاً، وذلـك بعبادة أورفيوس.

ولعل أورفيوس هو رجل حقيقي، مغن، نبي أو معلم استشهد ذات يوم وصار قبره مـزاراً. ولا عجـب أن الكنيـسة المـسيحية الأولى كانـت تـرى في أورفيوس نموذج المسيح الأصلي. إذ إن كلتا الديانتين حملت للعالم الهلـيني المتأخر الوعد بالحياة الآخرة في السماء. ونظراً لأنهم كـانوا بـشراً، إلا أنهـم كانوا أيضاً يفكرون بالإله والسماء فقد حملوا الأمل المرجـو بالحيـاة الآخـرة لأبناء الحضارة الإغريقية التي كان تحتضر أيام الإمبراطورية الرومانية.

مع ذلك، ثمة فارق هام بين ديانـة أورفيـوس وبـين الـدين المـسيحي. فعلى الرغم من أن أسرار الدين الأورفي قد تصعدت واتخذت صـبغة سـرية. إلا أنها أبقت الديانة الديونيزيسية القديمة على قيد الحيـاة. فـالزخم الروحـي كان يأتي من شبه ـ إله ظلت باقية فيه صفة الدين الأكثـر أهميـة، تلـك الـتي ضربت جذورها في فن الزراعة، والتي يتـصف بهـا النمـوذج القـديم لآلهـة الإخصاب التي لا تأتي إلا موسمياً ـ أي بعبارة أخـرى: تكـرر الـدورة أبـداً: ميلاد، نمو، اكتمال، فناء.

من جهة أخرى، ألغت المسيحية أسرار الدين. فالمسيح هو نتـاج ديـن رعوي بدوي بطريركي وهو مـصلح ذلـك الـدين الـذي كـان رسـله يمثلـون مسيحهم بصفته كائناً ذا منشأ إلهي مطلق. فابن الإنـسان رغـم أن عـذراء مـن البشر قد ولدته، كانت بدايته في السماء، ثم جاء من هناك بعملية تجسد إلهي في صورة الإنسان. وبعد موته عاد إلى السماء ـ لكنـه عـاد مـرة واحـدة وإلى الأبد يتخذ كرسيه إلى يمين الرب حاكم الـسماء والأرض وذلـك حـتى يـوم الرجوع الثاني «حين ينهض الموتى من القبور».



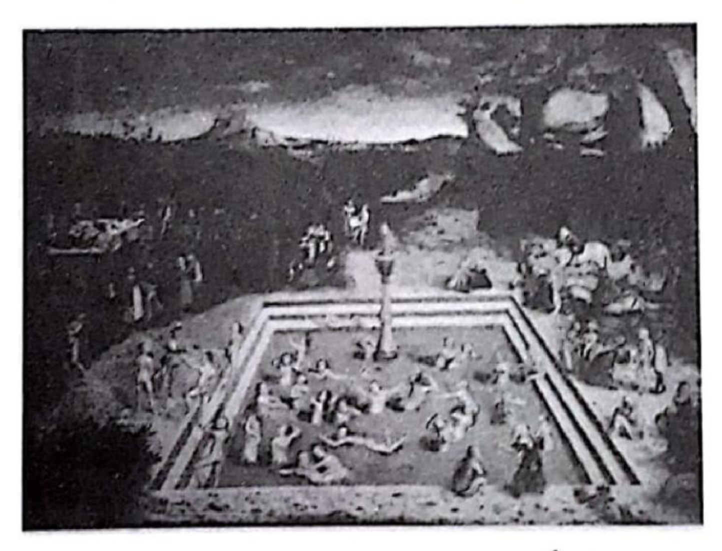
أورفيوس يسحر الوحوش بغنائه (من قطعة موزاييك رومانية)



قتل أورفيوس على أيدي نساء تراقيات (على مزهرية إغريقية)



المسيح بصورة الراعي الطيب (قطعة موزاييك من القرن السادس). أي أن كلاً من أورفيوس والمسيح يماثلان النموذج الأصلي لابن الطبيعة



الأمر نفسه ينعكس أيضاً في لوحة للفنان كراناش (تحت) رسم فيها براءة «ابن الطبيعة»

بيد أن زهد المسيحيين الأوائل لم يدم طبعاً. فذكرى أسرار الدين الدورية كانت تسكن أتباع المسيحية إلى درجة اضطرت معها الكنيسة في نهاية المطاف لإدخال الكثير من ممارسات الوثنية في الماضي ضمن طقوسها. أبلغ هذه الطقوس دلالة ربما نجده في السجلات القديمة لما كان يجري يوم

السبت المقدس وأحد الفصح احتفالاً بقيامة المسيح ـ أي احتفال التعميد الذي جعلت منه الكنيسة في العصور الوسطى طقساً للمباشرة ملائماً وعميق الدلالة. لكن ذلك الطقس لم يعش حتى العصر الحديث وقد غاب كلية من البروتستانتية.

على أن الطقس الذي بقي على نحو أفضل بكثير والذي ما يزال يتضمن معنى سر المباشرة الأساسي بالنسبة إلى المؤمن بالدين إنما هو الممارسة الكاثوليكية لرفع القربان، تلك الممارسة التي وصفها الدكتور يونغ في بحثه، «نقل الرمزية إلى الجماهير»:

«إن رفع كأس القربان في الهواء يعد لإضفاء الصبغة الروحية... على الخمر. يثبت هذا الأمر الابتهال الديني الموجه إلى الشبح المقدس الذي يتبع ذلك مباشرة. فالابتهال يقوم بدور خلط الخمر بالروح القدس، ذلك أن الشبح المقدس هو الذي ينجب وهو الذي ينجز وهو الذي يحول... بعد الرفع، كانت كأس القربان، في الأيام السابقة، توضع إلى يمين المضيف، لتترافق مع الدم الذي يجري من الجانب الأيمن للمسيح».

أما العشاء الرباني فهو واحد في كل مكان، سواء تم التعبير عنه بشرب كأس ديونيزوس أم بشرب القربان المقدس، غير أن مستوى الوعي الذي يحمله كل منهما للإنسان المشارك مختلف. فالمشارك الديونيزي ينظر القهقهرى إلى أصول الأشياء، إلى «الميلاد ـ العاصف» للإله الذي انبثق من رحم أمنا الأرض المقاوم. وفي الرسوم المصورة على جدران فيلا دي مستيري في بومباي، صوَّر الطقس المرسوم الإله على شكل قناع للرعب ينعكس على كأس ديونيزوس التي يقدمها الكاهن للمباشر. فيما بعد نجد سلة القصب بثمارها الثمينة، ثمار الأرض كلها وكذلك القضيب باعتبارها رموزاً خلاقة ترمز لتجلي الإله الذي هو العنصر الأساسي في الكون ومبدأ التكاثر والنمو.

مقابل هذه النظرة إلى الوراء بكل ما فيها من تركيز أساسي على دورة الطبيعة الخالدة للولادة والموت، فإن سر القربان المسيحي يشير إلى الأمام، إلى أمل المباشر النهائي بالاتحاد مع الرب المتسامي. فأمنا الطبيعة، بتقلبات فصولها الجميلة كلها، تترك في الخلف ليقدم الشخص المركزي للمسيحية اليقين الروحي، إذ إنه هو ابن الرب في السماء.

مع ذلك، فإن الاثنين يندمجان بشكلٍ من الأشكال بشخص أورفيوس، ذاك الإله الذي يتذكر ديونيزوس لكنه ينظر قدماً إلى المسيح. وقد قامت بوصف المعنى السيكولوجي لهذا الشخص الوسيط الكاتبة السويسرية ليندا فايرزر ـ ديفيد في تفسيرها للطقس الأورفي المرسوم في فيلادي ميستيري:

«كان أورفيوس يقوم بالتعليم وهو يغني ويعزف على القيثار، وكان غناؤه بالغ التأثير إلى درجة هيمن معها على الطبيعة كلها، فعند ما كان يغني على قيثارته، كانت الطيور تطير حوله، وكان السمك يغادر الماء متواثباً إليه، كما كانت الريح تهدأ والبحر يسكن والأنهار تجري صعداً إليه. أما الثلج فكان يكف عن السقوط وكذلك البرد. وكانت الأشجار بلِ حتى الحجارة ذاتها تمشي إثر أورفيوس والنمر والأسد يتمددان بقربه جنباً إلى جنب مع الغنم. والذئاب إلى جانب الأيائل والظباء. فما معنى هذا يا ترى؟ المعنى بالتأكيد هو أنه من خلال التبصر الإلهي بمعنى الأحداث الطبعية. فأورفيوس هو تجسيد الورع والتقى، إنه يرمز للموقف الديني الذي يحل جميع النزاعات ونتيجة ذلك تتحول الروح كلها باتجاه ذاك الذي يكمن في الجانب الآخر من النزاع كله... وحين يفعل ذلك، يكون هو أورفيوس حقاً، أي الراعي الطيب، تجسيده الأولي...

وسواء كان أورفيوس راعياً أم وسيطاً، فإنه يحقق التوازن القائم بين الديانة الديونيزية والديانة المسيحية نظراً لأننا نجد كلاً من ديونيزوس والمسيح في أدوار متشابهة رغم توجههما المختلف، كما سبق وقلت، من حيث الزمان والمكان، فإحداهما هي ديانة العالم السفلي الدورية، والأخرى

سماوية تؤمن بالآخرة والبعث، أو نهائية. هذه السلسلة من وقائع المباشرة المستمدة من سياق التاريخ الديني تتكرر إلى ما لا نهاية مع تحريف فردي مفهوم للمعنى في أحلام الإنسان الحديث وتخيلاته.

إحدى النساء التي كانت تجري تحليلاً، رأت حلم اليقظة التالي وهي في حالة من التعب الشديد والإرهاق:

«إنني أجلس إلى طاولة ضيقة طويلة في غرفة سردابية عالية السقف وبلا نوافذ. جسدي متكوم على نفسه ومنكمش. لا شيء يسترني سوى قطعة قماش طويلة من الكتان الأبيض تتدلى من على كتفي إلى الأرض. شيء ما حاسم الأهمية حدث لي. ليس فيَّ الكثير من الحيوية. صلبان حمراء على أقراص ذهبية تظهر أمام عيني. أنا أتذكر أنني قمت بالتزام ما قبل فترة طويلة من الزمن، والمكان الذي أتواجد فيه لا بد أن يكون له علاقة بذلك، إنني أجلس هناك منذ ردح طويل من الزمن.

الآن أفتح عيني على مهل فأرى رجلاً يجلس بجانبي، رجلاً يعالجني. إنه يبدو طبيعياً ولطيفاً وهو يكلمني رغم أنني لا أسمعه. هو، على ما يبدو، يعلم كل ما يتعلق بالمكان الذي أجد نفسي فيه. أنا مدركة أنني شديدة القبح وأن رائحة الموت تفوح مني ولا بد. فأتساءل في سري إن كان سينفر ويشمئز. أتطلع إليه فترة طويلة من الزمن لكنه لا يشيح عني فأتنفس بسهولة أكبر.

بعدئذ أحس بنسمة باردة أو ماء بارد ينسكب على جسدي ثم ألف القماش الكتاني الأبيض حولي وأستعد لرقاد طبيعي. يدا الرجل الشافيتان على كتفي فأتذكر على نحو غامض أنه مر بي وقت كنت جريحة فيه لكن لمسة يديه تبدو وكأنها وهبتني القوة والبرء».

تلك المرأة كانت سابقاً تشعر بأنها مهددة بشكوك تراودها كثيراً حول ارتباطها الديني الأصلي. فقد نشأت ككاثوليكية مؤمنة من اتباع المذهب القديم، لكن منذ شبابها راحت تكافح لتحرير نفسها من التقاليد الدينية

الشكلية التي تتبعها عائلتها. مع ذلك فإن الوقائع الرمزية لما يجري في الكنيسة وشدة تبصرها لما يحمل من مغزى ظلت ترافقها طوال سيرورة تغيرها السيكولوجي، ولدى تحليلها وجدت أن اطلاعها الفعال هذا على الرموز الدينية أمر بالغ الإفادة.

إن العناصر الهامة التي أمكنها استخلاصها من حلم يقظتها ذاك إنما هي القماش الأبيض الذي فهمت أنه بمثابة القماش الذي تلبسه الضحية، ثم الغرفة السردابية التي اعتبرتها بمثابة قبر، ثم التزامها الذي ربطته بتجربة الخضوع. هذا الالتزام، كما دعته، أوحى بطقس المباشرة مع الانحدار الخطر إلى سرداب الموت، وذلك يرمز إلى الطريقة التي تخلت بها عن الكنيسة والعائلة لتمارس تجربتها الدينية بأسلوبها الخاص. لقد مرت بتجربة «تقليد المسيح» بالمعنى الرمزي الحقيقي وعانت، مثلما عانى، من الجروح التي سبقت موته.

أما قماش التضحية فيدل على الملاءة الملتفتة أو الكفن الذي لف به المسيح المصلوب ومن ثم لحد في القبر. غير أن حلم اليقظة يقدم، عند نهايته، شخصية الرجل الشافي. تلك الشخصية التي ارتبطت ارتباطاً بعيداً بي كمحلل لها والتي ظهرت أيضاً بدورها الطبيعي، دور الصديق المدرك تماماً لتجربته. إنه يكلمها لكنها لا تستطيع أن تسمع كلامه، لكن يديه تطمئنانها وتمنحانها الإحساس بالبرء. في هذه الشخصية، يحس المرء بلمسة الراعي الطيب وكلماته، أورفيوس أو المسيح، كوسيط وبالطبع كشاف أيضاً. إنه يقف إلى جانب الحياة وعليه أن يقنعها أن بإمكانها أن ترجع الآن من سرداب الموت.

فهل هذه ولادة جديدة أم بعث؟ كلاهما ربما وربما لا شيء منهما، فالطقس الأساسي يعلن عن نفسه في الختام: النسمة الباردة أو الماء البارد وهو ينسكب على جسمها إنما يرمز إلى عملية التطهير الأصلية من إثم الموت، وذلك جوهر التعميد الحقيقي.

تلك المرأة رأت حلم يقظة آخر شعرت فيه أن عيد ميلادها توافق مع يوم قيامة المسيح (وكان لذلك معنى أكبر بكثير من ذكرى أمها التي لم تكن يوماً من الأيام قد منحتها الإحساس بالطمأنينة والتجدد، ذاك الذي كانت ترغب كثيراً بأن تحس به في أعياد ميلادها أثناء طفولتها).

لكن ذلك لم يكن يعني أنها تقمصت شخصية المسيح. إذ رغم كل قوته ومجده كان ثمة شيء ناقص، وحين حاولت أن تصل إليه بالابتهال والصلاة، صعد هو وصليبه إلى السماء بعيداً عن متناول يدها البشرية.

في حلم اليقظة الثاني هذا نراها وقد ارتدت إلى رمز الولادة من جديد على شكل شمس مشرقة، كما بدأ رمز أنثوي جديد بالظهور. ففي البداية يظهر على شكل «جنين في كيس مائي». بعدئذ ترى نفسها حاملة صبياً في الثامنة من عمره وهي تخوض الماء «مجتازة نقطة الخطر». ثم تحدث حركة جديدة لا تشعر بعدها بأنها مهددة أو تحت تأثير الموت. إنها «في غابة إلى جانب شلال نبع صغير.. تحيط به عرائش الكرمة الخضراء من كل جانب بين يدي طاسة من الحجر ينبجس منها نبع ماء وفيها شيء من الطحلب الأخضر وأزهار البنفسج. إنني أستحم بماء الشلال إنه مذهب «أشبه بالحرير» وأشعر وكأني طفلة».

مغزى هذه الوقائع واضح كل الوضوح، رغم أن من الممكن أن نخطئ المعنى الداخلي للوصف الخفي لصور كثيرة التبدل إلى هذا الحد. هنا لدينا، على ما يبدو، عملية ولادة جديدة تولد فيها الروح الكلية من جد وتُعمَّد في الطبيعة كما يعمد الطفل. في غضون ذلك تقوم بإنقاذ طفل أكبر سناً هو، بشكل من الأشكال، أناها الخاصة في مرحلة طفولتها الأشد اضطراباً. إنها تحمله عبر الماء مجتازة به نقطة الخطر، مشيرة بذلك إلى خوفها من الإحساس القاتل بالذنب إن هي ابتعدت كثيراً عن المذهب التقليدي لعائلتها. لكن الرمزية الدينية تكون هامة بغيابها. فالكل بين أيدي

الطبيعة، ومن الجلي أننا في مملكة الراعي أورفيوس لا مملكة المسيح الصاعد إلى السماء.

سلسلة الأحلام هذه تبعها حلم حملها إلى كنيسة تشبه الكنيسة الموجودة في أسيسي التي رسم فيها جيوتو رسوم القديس فرانسيس. هنا شعرت وكأنها في بيتها أكثر مما يمكنها أن تشعر في الكنائس الأخرى نظراً لأن القديس فرانسيس، شأنه شأن أورفيوس، هو ابن الطبيعة البار، الأمر الذي أحيا مشاعرها المتعلقة بالتغير في ارتباطها الديني ذاك الذي أملت كثيراً أن يحدث، لكنها حينذاك كانت تعتقد أن باستطاعتها أن تواجه التجربة بغبطة شديدة، يلهمها نور الطبيعة.

وقد انتهت سلسلة الأحلام تلك بصدى بعيد الغور لديانة ديونيزوس (وبإمكان المرء أن يقول إن هذا الحلم يذكر بأن أورفيوس نفسه يمكن أن يكون أحياناً مجرداً من قدرة الإخصاب التي يتصف بها الإله ـ الحيوان في الإنسان). لقد حلمت أنها تقود طفلة شقراء الشعر بيدها. «إننا سعيدتان، نشارك في مهرجان تشارك فيه الشمس والغابات والأزهار حولنا. في يد الطفلة زهرة بيضاء صغيرة، تضعها على رأس ثور أسود. الثور جزء من المهرجان، وهو مزين بتزيينات احتفالية». هذه الإشارة تعيد للذاكرة الطقوس القديمة حين كانوا يحتفلون بديونيزوس وهو بهيئة ثور.

غير أن الحلم لم ينته عند هذه النقطة. فقد أضافت المرأة: «بعد حين من الزمن، يخترق جسم الثور سهم ذهبي». فثمة، إلى جانب ديونيزوس، طقس آخر قبل عهد المسيحية، كان الثور فيه يلعب دوراً رمزياً، حيث إله الشمس الفارسي مثراس يضحي بالثور. وهو، شأنه شأن أورفيوس، يمثل الحنين لحياة الروح التي يمكن أن تنتصر على رغائب الإنسان الحيوانية والتي تمنحه، بعد احتفال المباشرة، الطمأنينة والسلام.

هذه السلسلة من الصور تثبت القول الذي تقول به الكثير من سلاسل الأحلام أو أحلام اليقظة التي هي من هذا النوع ـ وهو أنه ليس هناك سلام أو راحة نهائية، ففي بحثهم الديني ما يزال الرجال والنساء ـ وخاصة أولئك الذين يعيشون في المجتمعات المسيحية الغربية الحديثة ـ تحت سيطرة تلك التقاليد والأعراف الأولى التي تكافح داخلهم من أجل السيطرة والسيادة. إنه الخلاف بين المعتقدات المسيحية والوثنية، أو، يمكننا القول، الخلاف على الولادة الجديدة أو البعث.

إن المفتاح المباشر لحل هذا اللغز ينبغي أن يكون موجوداً، في حلم اليقظة الأول لهذه المرأة، على شكل نثرة غريبة من الرمزية يمكن بسهولة عدم ملاحظتها. فالمرأة تقول إنها رأت في سرداب مدفنها وأمام عينها صورة لصلبان حمراء على أقراص ذهبية. وكما اتضح فيما بعد، لدى تحليلها نفسانياً، فقد كانت على وشك المرور بتغير نفسي عميق بحيث تخرج إثره من هذا «الموت» إلى نوع جديد من الحياة. لهذا السبب، يمكننا أن نتخيل أن هذه الصورة التي جاءتها وهي في أشد حالات اليأس من حياتها، إنما تبشرها، بشكل من الأشكال، بموقفها الديني المقبل. ففي أعمالها اللاحقة قدمت الأدلة، بالوقائع، على أنها تفكر بأن الصلبان الحمراء تمثل إخلاصها للموقف المسيحي، في حين أن الأقراص الذهبية تمثل إخلاصها للديانات الطقسية السابقة للمسيحية. وقد كانت رؤياها تخبرها أن عليها أن توفق بين هذه العناصر المسيحية والوثنية في الحياة الجديدة التي ستستقبلها.



ـ مثراس وهو يضحي بالثور. والتضحية (التي هي جزء أيضاً من الطقوس
ـر إليها كرمز لانتصار الطبيعة الروحية للإنسان على حيوانيته ـ التي بعـد

ـث ملاحظة أخيرة إنما هامة تتعلق بـالطقوس القديمـة
. فطقس المباشرة الذي كان يحتفل به في الطقوس السرية
ـوس عبادة إلهي الخصب ديميتروبرسيفون) لم يكن يعـ
ـذين يسعون لأن يحيوا حياة أكثر غنى ووفرة وحسب،
ـيضاً كطقس تحضيري للموت، وكأن الموت يتطلب ـ
ـشرة انتقالياً من النوع نفسه.

فعلى فخارة جنائزية وجدت في أحد القبور الرومانية قرب كولومباريوم على تل أسلويلين نجد نقشاً واضحاً يمثل مشاهد من المرحلة النهائية للمباشرة، حيث يتم إدخال الغر إلى حضرة الآلهة ومحادثتها. أما بقية الرسم فمكرس لاحتفالي التطهير التمهيديين ـ التضحية «الخنزير الغامض» ونسخة مبهمة عن الزواج المقدس. وهذا كله يشير إلى إدخال الغر إلى عالم الفناء لكن بصيغة تفتقر للنهائية التي يتصف بها الحداد. إنه يلمح إلى ذلك العنصر الذي تتسم به الطقوس السرية الدينية فيما بعد ـ وخاصة الطقوس الأورفية ـ تلك التي تجعل الموت يحمل الوعد بالخلود. بل إن المسيحية مضت أبعد من ذلك. فقد وعدت بما هو أكثر من الخلود (الذي ربما كان، بالمعنى القديم للطقوس الدينية الدورية، لا يعني إلا التجسيد من جديد) إذ إنها وعدت المؤمنين بحياة دائمة في الجنة.

وهكذا نرى مرة ثانية، في حياة الإنسان الحديث، النزوع لتكرار الأنماط القديمة. فأولئك الذين ينبغي عليهم أن يتعلموا كيف يواجهون الموت قد يتعين عليهم أن يتعلموا من جديد الفقرة القديمة التي تنبئنا بأن الموت هو السر الذي ينبغي علينا أن نحضر أنفسنا من أجله بروح الخضوع والاستسلام نفسها التي تعلمنا بها، في السابق، إعداد أنفسنا للحياة.

رموز التسامي:

تتفاوت الرموز المؤثرة تفاوتاً كبيراً في أغراضها، فبعض الرجال يحتاجون لما يثيرهم، ويعيشون تجربة مباشرتهم بعنف «طقس الرعد» الديونيزي. أما البعض الآخر فيكون بحاجة للإخضاع، ويتوصل واحدهم إلى حالة الخضوع هذه ضمن إطار المعبد المنظم أو الكهف المقدس، مركز وحي الديانة الأبولونية في أواخر عهد الإغريق. على أن المباشرة التامة تضم كلتا الموضوعتين، كما يمكننا أن نرى ذلك حين نلقي نظرة على المادة المأخوذة من النصوص القديمة أو على الموضوعات الحية. لكن من المؤكد تماماً أن الهدف الأساسي للمباشرة يتمثل في ترويض الوحشية الأصلية لطبيعة

الشبان الأشبه بوحشية ـ المخادع. لهذا السبب: فإنها تهدف لإضفاء الصيغة الحضارية أو الروحية، رغم عنف الطقوس التي لا بد منها لتنفيذ هذه العملية.

مع ذلك، ثمة نوع آخر من الرمزية ينتمي إلى أقدم التقاليد المقدسة المعروفة والتي ترتبط هي الأخرى بالمراحل الانتقالية في حياة الإنسان. بيد أن هذه الرموز لا تسعى لصهر المباشر بأية عقيدة دينية أو وعي دنيوي ـ بالجماعة. بل هي، على العكس، تشير إلى حاجة الرجل للتحرر من أية حالة يكون فيها ناقص النضج أو ثابتاً تماماً أو نهائياً. إنها، بعبارة أخرى، تتعلق بتحرير الإنسان ـ أو جعله يتسامى ـ فوق أي نمط محصور من أنماط الوجود، وهو يتحرك باتجاه مرحلة من مراحل تطوره أكثر رقياً وأكثر نضجاً.

فكما قلت، يخالج الطفل إحساس بالاكتمال، لكن فقط قبل الظهور الأول لوعيه ـ الذاتي. أما لدى البالغ، فإن الإحساس بالاكتمال لا يتحقق إلا عبر اتحاد الوعي مع محتويات العقل اللاشعورية. ومن هذا الاتحاد ينشأ ما دعاه يونغ باسم «الدور المتسامي للنفس» والذي يمكن للإنسان بواسطته أن يحقق هدفه الأسمى، أي التحقيق الكامل لإمكاناته الذاتية كفرد.

لذا، فإن ما ندعوها «برموز التسامي» إنما هي الرموز التي تمثل سعي الإنسان وكفاحه لبلوغ هدفه. إنها تقدم الوسيلة التي يمكن بواسطتها لمحتويات اللاشعور أن تدخل ساحة الشعور، وتكون هي نفسها أيضاً تعبيراً فعالاً عن تلك المحتويات.

تلك الرموز ذات صيغ متعددة من حيث الشكل. وسواء واجهناها في التاريخ أم في أحلام الناس المعاصرين الذين يكونون في مرحلة حاسمة من مراحل حياتهم، فإن بمقدورنا أن ندرك أهميتها. فعلى أقدم صعيد لهذه الرمزية، نلتقي مرة ثانية بفكرة «المخادع». لكن المخادع لا يظهر، هذه المرة، على شكل مشروع ـ بطل غير قانوني، بل يتخذ شكل الشامان ـ رجل الطب ـ الذي تسمه ممارساته السحرية وفلتات بديهته بوصفه السيد الأساسي

للمباشرة. إن قوته تكمن في قدرته المزعومة على التخلص من جسده والطيران في الكون تماماً كما يفعل الطائر.

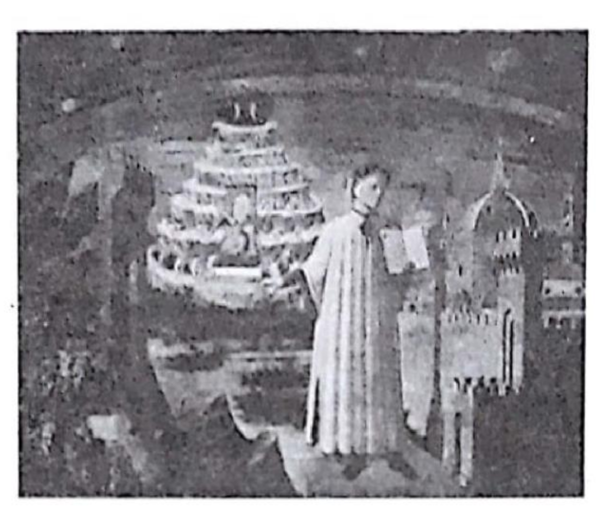
في هذه الحالة، يكون الطائر رمز التسامي الأكثر ملاءمة. إنه يمثل الطبيعة الخاصة للحدس الذي يعمل عبر «وسيط»، أي عبر إنسان قادر على بلوغ المعرفة بأحداث بعيدة ـ أو وقائع هو نفسه لا يعرف شيئاً عنها بصورته الواعية ـ وذلك بدخوله حالة أشبه بالغيبوبة.

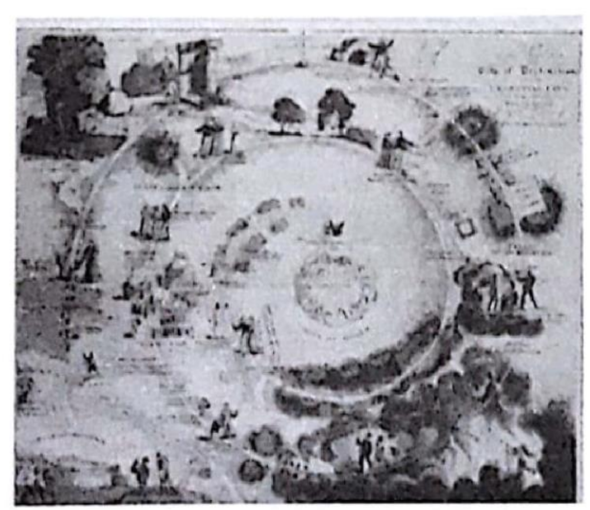
وبإمكاننا أن نجد أدلة على مثل هذه القوى في مراحل بعيدة ترجع إلى العصر الحجري القديم، أي ما قبل التاريخ، طبقاً لما أشار إليه الباحث الأمريكي جوزيف كامبل في تعليقه على واحد من رسوم الكهوف المشهورة التي اكتشفت مؤخراً في فرنسا. ففي لاسكو، كما يكتب، «هناك صورة شامان وهو يستلقي في حالة غيبوبة، مرتدياً قناع طائر وعلى عمود بجانبه يجثم طائر. إن شامانات سيبيريا يلبسون أزياء طيور كهذه حتى يومنا هذا، ويعتقد الكثيرون أن أمهاتهم حملت بهم من نسل طائر... إذن، ليس الشامان مقيماً مألوفاً في موطنه وحسب، بل هو أيضاً السليل المفضل لعوالم القوة تلك التي لا يراها وعينا العادي المتيقظ والتي يمكن أن تزورنا كلها على شكل رؤى سريعة، لكن، من يستطع أن يجول فيها يكن سعيداً».

وعلى أعلى صعيد لهذا النمط من عملية المباشرة، أي بعيداً عن خدع ـ المهنة تلك التي غالباً ما يجعلها الساحر تحل محل الاستبصار الروحاني الحقيقي، نجد أساتذة اليوغا الهندوس. ففي حالات غيبوبتهم يمضون بعيداً إلى حد يتجاوزون به أصناف التفكير العادية.

أحد أشهر رموز الأحلام الخاصة بهذا النوع من التحرر عن طريق التسامي إنما هو موضوعة الرحلة الطويلة أو الحج التي تبدو بشكل ما وكأنها حج روحاني يصبح المباشر بواسطته على معرفة بطبيعة الموت. لكن هذا ليس موت الحكم النهائي أو امتحان قوة من امتحانات المباشرة الأخرى: بل هو رحلة التحرر، نكران الذات، التفكير، تشرف عليها وترعاها روح الحنو

والشفقة. هذه الروح غالباً ما تمثلها «سيدة» لا «سيد» المباشرة، أي شخصية أنثوية سامية (هي الأنيما) على غرار كوان - يين في المذهب البوذي في الصين. أو صوفيا في المذهب الأغناطوسي المسيحي أو إلهة الحكمة، أثينا، لدى الإغريق القدماء.





لوحة تعود للقرن الخامس عشر للشاعر الإيطالي دانتي وهو يمسك بكتابه (الكوميديا الإلهية) التي تروي حلمه عن رحلة إلى الجحيم ثم إلى المطهر والجنة.

نقش لرحلة قام بها الحاج في كتاب الكاتب البريطاني جون بنيان : «مسيرة الحاج» (1678). (لاحظ أن الرحلة هي حركة دورانية باتجاه مركز داخلي). هذا الكتاب كتب، هو الآخر، على شكل حلم.



في الأساطير أو الأحلام، غالباً ما ترمز رحلة المرء بمفرده للتحرر الناجم عن التسامي. الحاج وهو يحلم.

وطيران الطيور أو الرحلة الطويلة في البراري والقفار لا تمثل هذا الرمز وحسب، بل تمثل أية حركة قوية تجسد التحرر. ففي الشطر الأول من عمر الإنسان عندما يكون المرء ما يزال مرتبطاً بأسرته الأصلية وفئته الاجتماعية يمكن أن يجرب المرء هذا عندما تحين لحظة المباشرة تلك التي يتعين فيها عليه أن يتخذ الخطوات الحاسمة لدخول معترك الحياة وحيداً مفرداً. إنها اللحظة التي صفها ت. س. إليوت في قصيدته «الأرض اليباب» حين يواجه المرء:

«الجسارة الشنيعة في الاستسلام لحظة من الزمن، تلك التي لا يلغيها دهر من الحصافة والعقل».

ففي مرحلة لاحقة من العمر قد لا يحتاج المرء لأن يقطع روابطه جميعاً مع رموز الاحتواء ذي المضمون. لكن مع ذلك، يمكن أن يكون المرء مفعماً بروح السخط الإلهي تلك التي ترغم الناس الأحرار جميعاً على مواجهة نـوع من الاكتشاف الجديد أو عيش حياتهم بطريقة جديدة. هذا الـتغير قـد يغـدو هاماً على نحو خاص في المرحلة الواقعة بين أواسط العمر والشيخوخة وهي المرحلة من العمر التي يبدأ فيها كثير من الناس بالتفكير بمـا سـيفعلونه بعـد إحالتهم للتقاعد ـ يعملون أم يلهون، يقيمون في مواطنهم أم يرتحلون.



كثير من الناس يرغبون بقدر من التغيير لنمط الحياة، لكن الحرية التي يوفرها السفر والترحال (الذي تحث عليه هنا ملصقة تقول «اهرب إلى البحر») ليست بديلاً للتحرر الداخلي الحقيقي.

فإذا كان هؤلاء الناس قضوا عمراً مليئاً بالمغامرات والتغير والمخاطر، فإنهم قد يتوقون لحياة هادئة مستقرة ويجدون عـزاءهم في الـيقين والإيمـان. لكنهم إن كانوا قد عاشوا بصورة رئيسية ضمن النمط الاجتماعي الذي وجدوا أنفسهم فيه عند مولدهم، فقد يشعرون بحاجة ماسة للتحـرر والتغـيير. هـذه الحاجة قد تلبيها، مؤقتاً، رحلة حول العالم، أو مجرد انتقال إلى بيت أصغر. لكن ما من تغير من هذه التغيرات الخارجيـة سـيفيد مـا لم يتحقـق نـوع مـن التسامي الداخلي للقيم القديمة على شكل إبداع، وليس فقـط اختـراع نمـط جديد للحياة.

هذا النوع من الحالات توضحه لنا حالة امرأة كانت تعيش وفق طراز من الحياة ظلت هي نفسها وأسرتها وأصدقاؤها يستمتعون به كثيراً لفترة طويلة من الزمن نظراً لأنه كان راسخ الجذور حضارياً إلى درجة كان في أمان معها من أي طراز عابر. وذات يوم رأت هذا الحلم:

«لقد وجدت بعض القطع الغريبة من الخشب، لم تكن قطعاً منقوشاً عليها بل ذات أشكال طبيعية جميلة». فقال أحدهم: «إنها من مخلفات إنسان النياندرثال». حينذاك رأيت على مسافة مني قوماً من النياندرثال أشبه بكتلة متراصة من الناس بحيث لم أستطع رؤية واحد منهم بصورة متميزة. ففكرت بأن آخذ من ذلك المكان قطعة من قطعهم الخشبية.

بعدئذ انطلقت وكأنني أقوم برحلة بمفردي. ثم نظرت إلى الأسفل فرأيت هوة هائلة أشبه بفجوة بركان خامد، في أحد جوانبها ماء وهناك توقعت أن أرى المزيد من أناس النياندرثال. لكن عوضاً عن ذلك رأيت خنازير ماء سوداء سرعان ما شرعت تخرج من الماء لتجري هنا وهناك بين الصخور البركانية السوداء».

إن الحلم، وخلافاً لارتباطات هذه المرأة العائلية ولطراز حياتها الراقي، ينقلها إلى مرحلة من مراحل ما قبل التاريخ أشد بدائية مما يمكننا أن نتصور. وهي لا تستطيع أن تجد فئة اجتماعية بين هؤلاء الناس القدامى: إنها تراهم عن بعد على نحو يجسد «كتلة متراصة» ممحوة المعالم، ذات صفة لا شعورية حقاً. مع ذلك فإن أفراد هذه الكتلة أحياء، وبإمكانها أن تنقل قطعة من خشبهم. هذا الحلم يؤكد على أن الخشب طبيعي وليس محفوراً أو منقوشاً، لذلك فإنه يعود للصعيد البدائي من العقل الباطن، لا للصعيد المصقول حضارياً. وقطعة الخشب التي تؤكد الحلم على قدمها الزمني، إنما هي الحلقة التي تربط بين خبرات هذه المرأة المعاصرة وبين الأصول البعيدة لحياة الإنسان.

فهناك أمثلة كثيرة نعلم منها أن الشجرة أو النبتة القديمة تمثل على

الصعيد الرمزي نمو الحياة النفسية وتطورها (باعتبارهـا تختلـف عـن الحيـاة الغريزية التي ترمز لها الحيوانات عمومـاً). إذن، في هـذه القطعـة الخـشبية، حصلت هذه المرأة على رمز ارتباطها بالطبقات الأعمق للاوعي الجماعي.

بعدئذ تتحدث المرأة عن استئنافها لرحلتها وحيدة. وكمـا أشـرت مـن قبل، فإن هذه الموضوعة ترمز للحاجة إلى التحـرر علـى شـكل تجربـة مـن تجارب المباشرة. وبذلك يتوفر لدينا هنا رمز آخر من رموز التسامي.

بعد ذلك، ترى المرأة في الحلـم هـوة ضـخمة شـكلها شـكل بركـان خامد، هوة كانت ذات يوم قناة مرت بها اندفاعة شديدة من الحمم الملتهبـة والمنطلقة من أعمق أعماق الأرض. وبذلك يمكننا أن نستخلص أن هذا يشير إلى خط ذكرى هام يقودنا القهقرى إلى تجربة صادمة ربطتها بتجربة شخـصية سابقة في حياتها حين كانت تحـس بـالقوة التدميريـة، لا الخلاقـة، لنزواتهـا بحيث كان تخشى أن تفقد عقلها. وفي أواخـر المراهقـة اكتـشفت في نفـسها حاجة مفاجئة تماماً لأن تقطـع كـل مـا يربطهـا بـالنمط الاجتمـاعي المفـرط التقليدية الذي تعيش وفقه عائلتها. ولقد حققت هدفها هذا دون أن يلحق بها أذى خطير، كما استطاعت أخيراً أن تعود وتصالح عائلتها. لكن ظلت هنـاك رغبة شديدة في أن تحتفظ بأكبر قدر من التميز عن خلفيتها العائلية وأن تجـد حريتها من خلال خطها الخاص في الوجود.

هذا الحلم يذكر بحلم آخر، حلـم رآه شـاب كـان يعـاني مـن مـشكلة مختلفة كلياً، إنما بدا وكأنه بحاجة إلى نمط من التبصر مشابه. فقـد كـان هـو الآخر يشعر بدافع قـوي لأن يكـون متميـزاً. فحلـم ببركـان، ورأى طـائرين يخرجان من فجوته ويطيران في الفضاء وكأنهما يخشيان أن يكون البركان على وشك الانفجار. وقد حدث هذا في مكان ناء غريب تفصل بينه وبين البركـان بركة ماء. إنها الحالة التي كان الحلم فيها يمثل رحلة مـن رحـلات المباشـرة الفردية.

وهي حالة مشابهة للحالات التي سجلت بين قبائل جمع ـ الطعام البدائية والتي هي أدنى الجماعات المعروفة وعياً ـ عائلياً. في هذه المجتمعات، يتعين على المباشر أن يقوم بمفرده برحلة إلى مكان مقدس (قد يكون لدى الشعوب الهندية الساكنة على سواحل شمالي الباسيفيك، بحيرة بركان فعلاً). حيث يواجه، وهو في حالة رؤيوية أو شبه غيبوبية، «روحه الحارسة» على هيئة حيوان أو طير أو شيء من أشياء الطبيعة. فيدمج نفسه أشد الدمج «بروح الغابة» تلك وبالتالي يصبح رجلاً. لكن إن لم يمر بتجربة كهذه فسينظر إليه، كما قال أحد حكماء الأشوماري، على أنه «هندي تافه، أو لا شيء».

ذلك الشاب رأى حلمه وهو في ربيع حياته، فكان حلمه يشير إلى استقلاله وكينونته كرجل في المستقبل. أما المرأة التي ذكرتها فقد كانت تدنو من نهاية عمرها وقد جربت رحلة مماثلة وبدت وكأنها بحاجة للحصول على استقلال مماثل. لقد كان باستطاعتها أن تعيش بقية أيامها في وئام مع قانون البشر الخالد الذي سما، بفضل قدمه، على رموز الحضارة المعروفة جميعاً.

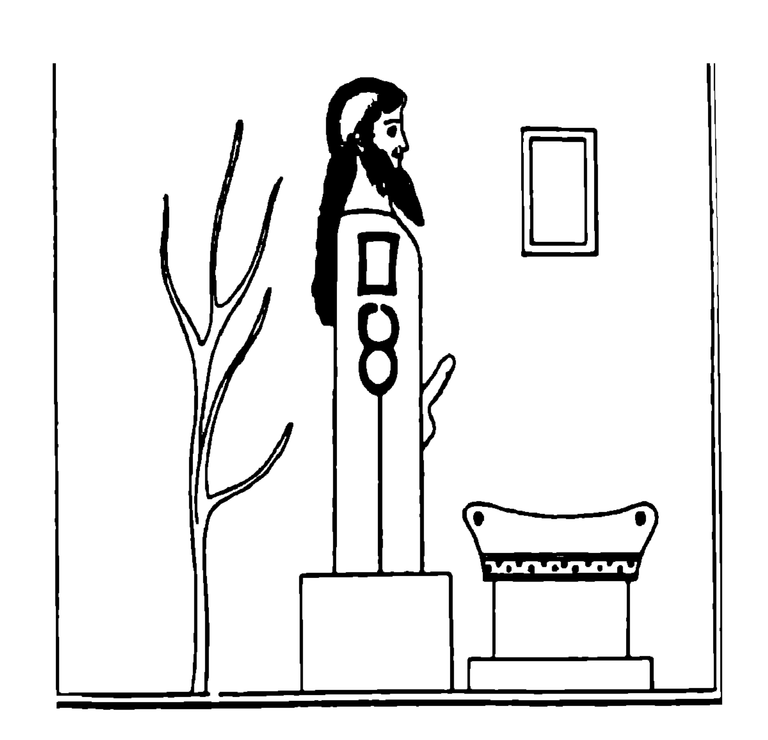
لكن، مثل هذا الاستقلال لا ينتهي إلى حالة من الانفصام تشبه حالة اليوغا، تلك التي تعني التخلي عن العالم ونكرانه بكل ما فيه من شوائب وأقذار. ففي مشاهد حلمها رأت المرأة دلائل على حياة الحيوان لولاها لكانت المشاهد خالية من الحياة تماماً. تلك الدلائل هي «الخنازير المائية» التي لا تعرفها كجنس حيواني. لهذا السبب، فإنها تحمل معنى نمط حيواني خاص، نمط يمكنه أن يعيش في وسطين مختلفين، الماء والبر.

وهذه هي الصفة العامة للحيوان كرمز للتسامي. فهذه المخلوقات القادمة مجازياً من أعماق أمنا الأرض القديمة، هي عناصر رمزية دائمة

الإقامة في اللاوعي الجماعي. إنها تنقل إلى ساحة الشعور رسالة العالم السفلي الخاصة التي تختلف نوعاً ما عن المطامح الروحية التي ترمز لها الطيور في حلم الشاب.

من رموز التسامي الأخرى الكامنة في العقل الباطن هناك القوارض، السحالي، الأفاعي، وأحياناً الأسماك، فهذه مخلوقات وسيطة تجمع بين النشاط ما تحت المائي وطيران الطيور إضافة إلى حياة برية متوسطة. كذلك تلعب الدور نفسه البطة البرية أو البجعة. ولعل أكثر رموز التسامي في الأحلام انتشاراً هو الأفعى، كما يمثلها الرمز العلاجي لإله الطب الروماني إيسكو لابيوس، وهو الرمز الذي بقي حتى الوقت الحاضر كعلامة لمهنة الطب، تلك الأفعى هي، بالأصل، أفعى شجر غير سامة، تلتف حول عصا إله الشفاء، وتبدو وكأنها تجسد نوعاً من التوسط بين الأرض والسماء.

على أن رمز تسامي الأعماق الاكثر أهمية وانتشاراً إنما هو صورة الثعبانين الملتفين. إنهما ثعبانا النيفا الشهيران في الهند القديمة، كما أننا نجدهما لدى الإغريق على شكل ثعبانين ملتفين على طرف عصا تخص الإله هرمز. وأحد النصب الإغريقية القديمة هو عمود حجري يتكون أعلاه من تمثال نصفي للإله. على أحد جانبيه الثعبانان الملتفان وعلى الآخر قضيب منتصب. وبما أن الثعبانين يُرسمان وهما يقومان بعملية الاتحاد الجنسي كما أن القضيب المنتصب هو رمز جنسي بلا مراء، فإن بإمكاننا أن نستخلص بعض النتائج حول دور النصب كرمز للإخصاب.





لكننا نخطئ، كل الخطأ إذا ما حسبنا أن هذا لا يشير إلا للإخصاب البيولوجي. فهرمز هو «المخادع» إنما بدور مختلف هو دور الرسول، إله مفترقات الطرق، وفي النهاية قائد الأرواح من العالم السفلي وإليه. لذلك، ينفذ قضيبه من العالم المعلوم إلى العالم المجهول، باحثاً عن رسالة روحية هي رسالة الخلاص والشفاء.

هرمز هذا كان معروفاً بالأصل في مصر بصورة الإله ثوث ذي الرأس المشابه لرأس أبي منجل، لذلك كان يعتبر شكله شكل الطائر الخاص بمبدأ التسامي. وقد استعاد هرمز، في المرحلة الأولمبية من الأساطير الإغريقية، الصفات الخاصة بحياة الطيور إضافة إلى طبيعته الأرضية كثعبان، كما صار لعصاه أجنحة فوق الثعابين فأصبحت بذلك الصولجان أو عصا عطارد المجنحة، وغدا الإله نفسه «إنساناً طائراً» بقبعته المجنحة وصندله. هنا نرى القدرة على التسامي بكل وجوهها، بحيث ينتقل التسامي الأولي من الوعي - الثعباني تحت الأرضي إلى وسط آخر هو العالم الأرضي. ثم يصل أخيراً إلى مرحلة من السمو يبلغ فيها عالم المخلوقات العليا أو عالم ما فوق البشر بطيرانه المجنح.

مثل هذا الرمز المركب نجده في تصاوير أخرى مثل الحصان المجنح أو التنين المجنح أو المخلوقات الأخرى ذات العلاقة بالتعبيرات الفنية عن السيمياء والتي أوضحها تماماً الدكتور يونغ في كتابه الأساسي حول هذا الموضوع. إننا نتتبع التقلبات التي لا تحصى لهذه الرموز في تعاملنا مع مرضانا. فهي توضح ما تأمل معالجتنا أن تحققه حين تحرر محتويات أعماق النفس بحيث يمكنها أن تصبح جزءاً من معداتنا الشعورية لفهم الحياة بصورة أكثر فعالية.

ليس من السهل على الإنسان الحديث أن يحيط تماماً بأهمية الرموز التي تنحدر إلينا من الماضي أو التي تظهر في أحلامنا. كما أنه ليس من السهل أن يرى كيف أن الصراع القديم بين رموز الاحتواء والتحرر ذو علاقة وثيقة

بمأزقنا. لكن سيصبح الأمر أسهل حين نتيقن من أن أشكالاً محددة لهذه الأنماط القديمة هي التي تتغير، وليس مغزاها النفسي.

لقد تكلمنا عن الطيور البرية كرموز للخلاص أو التحرر. لكننا في الوقت الحاضر يمكننا أن نتكلم عن الطائرات النفاثة وصواريخ الفضاء أيضاً، إذ إنها هي التجسيد المادي لمبدأ التسامي نفسه، حين تحررنا، بصورة مؤقتة على الأقل، من جاذبية الأرض. وعلى نفس المنوال، فإن رموز الاحتواء القديمة التي كانت في السابق تقدم الاستقرار والحماية، تظهر الآن في سعي الإنسان الحديث لتحقيق الاستقرار الاقتصادي والرفاه الاجتماعي.

وبالطبع، يمكن لأي منا أن يرى أننا نعيش بصورة دائمة صراعاً بين المغامرة والنظام، الرذيلة والفضيلة، الانفلات والانضباط. بيد أن هذه ليست سوى عبارات نستخدمها لوصف تعددية أبعادنا، تلك التعددية التي تقلقنا والتي لن نستطيع، على ما يبدو، أن نجد جواباً لها.

لا، هناك جواب. إذ توجد نقطة التقاء بين الاحتواء والتحرر وبإمكاننا أن نجد نقطة الالتقاء تلك في طقوس المباشرة التي ناقشتها. إذ يمكنها أن تتيح للأفراد، أو فئات الشعب ككل، إمكانية توحيد القوى المتضادة داخل أنفسهم وتحقيق التوازن في حياتهم.

بيد أن الطقوس لا تقدم هذه الفرصة بصورة دائمة أو آلية. فهي ترتبط بأطوار معينة في حياة الفرد أو الجماعة، وما لم يتم فهمها ونقلها إلى الأسلوب الجديد في الحياة على نحو مناسب، فإن الفرصة قد تفوت. فالمباشرة هي، من حيث الجوهر، عملية تبدأ بطقس الإخضاع، تليه مرحلة احتواء ومن ثم طقس للتحرر أبعد هدفاً. وهكذا يستطيع كل امرئ بهذه الطريقة أن يوفق بين العناصر المتصارعة في شخصيته: فيتمكن من تحقيق التوازن الذي يجعله بشراً حقاً وسيد نفسه حقاً.

* * *

الجزء الثالث

عملية التفرد

بقلم: م. ل. فون فرانز

أنموذج النمو النفسي :

في مستهل هذا الكتاب قام الدكتور يونغ بتعريف القارئ بمفهوم اللاوعي: بناه الشخصية والجماعية وطرازه الرمزي في التعبير. وحين يرى المرء الأهمية الحيوية (أي الأثر الشافي أو المدمر) للرمز التي ينتجها اللاوعي، تبقى أمامه المشكلة الصعبة، أي مشكلة التفسير. لقد أوضح الدكتور يونغ أن كل شيء يعتمد على ما إذا كان أي تفسير بعينه «يحرز نجاحاً» ويكون له معنى بالنسبة إلى الإنسان صاحب الشأن. وبهذه الطريقة دل على المعنى المحتمل وكذلك الدور المحتمل لرمزية الحلم.

لكن، مع تطور نظرية يونغ، طرح هذا الاحتمال سؤالاً آخر: ما هو الهدف يا ترى من مجمل الحياة الحلمية للفرد؟ ما الدور الذي تلعبه الأحلام، ليس فقط على صعيد التنظيم النفسي المباشر للكائن البشري، بل على صعيد حياته ككل؟

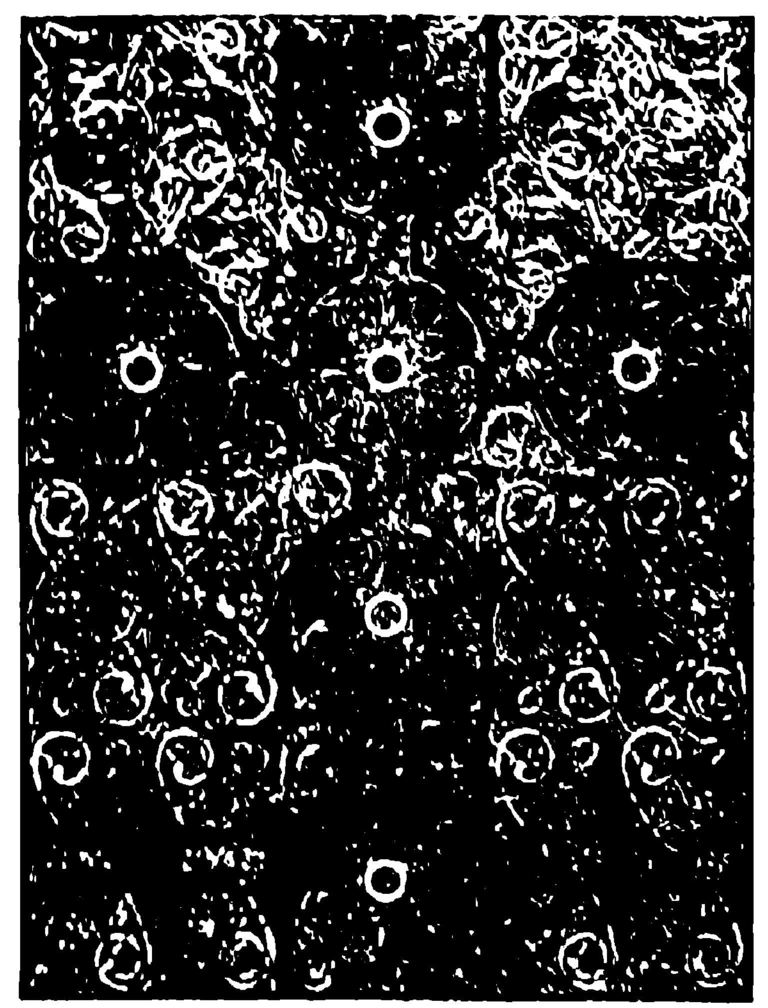
لقد اكتشف يونغ، بمراقبته لعدد كبير من الناس وكذلك بدراسته لأحلامهم (إذ يقدر أنه فسر ما لا يقل عن ثمانين ألف حلم)، اكتشف ليس فقط أن جميع الأحلام ذات علاقة وثيقة بالدرجات المتفاوتة لعمر الحالم، بل أيضاً أنها جميعاً أجزاء من شبكة كبيرة واحدة من العوامل النفسية. كما اكتشف أنها، بصورة عامة، تبدو وكأنها تتبع ترتيباً أو نموذجاً محدداً. هذا الأنموذج دعاه يونغ «بعملية التفرد». ولما كانت الأحلام تصنع صوراً ومشاهد مختلفة كل ليلة فإن من المحتمل كثيراً أن يظل المراقبون غير المدققين جاهلين بالأنموذج الذي تمت إليه. لكن إذا ما راقب المرء أحلامه على مدى سنوات عدة ثم درس سلسلتها بالكامل، فإنه سيرى أن بعض المحتويات تظهر ثم تختفي ثم تظهر من جديد. بل إن كثيراً من الناس يحلمون بالأشخاص أو بالمناظر أو بالمواقف نفسها. وإذا ما تتبع المرء هذه على مدى السلسلة كلها، فإنه سيلاحظ أنها تتغير تغيراً بطيئاً إنما ملحوظاً. هذه التغيرات

يمكن تسريعها إذا ما تأثر الموقف الشعوري للحالم بتفسير للأحلام ومحتوياتها الرمزية تفسيراً ملائماً.

وهكذا فإن حياتنا الحلمية تشكل أنموذجاً متمماً تظهر فيه ميول الفرد أو نزعاته ثم تختفي ثم تعود للظهور من جديد. وإذا ما راقب المرء هذه الصورة المتمعجة لفترة طويلة من الزمن، فسيكون باستطاعته أن يلاحظ نوعاً من التوجه الخفي في العمل الذي يقوم بالتنظيم أو التوجيه وبالتالي تكون عملية النمو النفسي البطيئة وغير الملحوظة - أي عملية التفرد.

وهكذا شيئاً فشيئاً تظهر الشخصية الأكثر اتساعاً ونضجاً، وشيئاً فشيئاً تغدو فعالة بل ومرئية للآخرين. وإذا كنا غالباً ما نتكلم عن «التطور المعاق» فتلك حقيقة توضح أننا نفترض أن عملية نمو ونضج كهذه هي عملية ممكنة بالنسبة إلى كل فرد. وبما أن هذا النمو النفسي لا يمكن أن يتحقق بقوة الإرادة وجهدها الواعي، بل يحدث بصورة لا إرادية وعلى نحو طبيعي، فإنه غالباً ما يُرمز لذلك في الأحلام بالشجرة التي يتحقق نموها البطيء القوي اللاإرادي وفق أنموذج محدد.

وعلى ما يبدو، فإن المركز المنظِّم الذي ينبثق منه الجهد التنظيمي هو أشبه بـ «ذرة نووية» في منظومتنا النفسية. كما يمكن للمرء أن يدعوه بمبتكر صور الأحلام ومنظِّمها ومصدرها. لقد أطلق يونغ على هذا المركز اسم «النفس الكلية» التي وصفها بأنها مجمل النفس الإنسانية لكي يميزها من «الأنا» التي لا تشكل إلا جزءاً ضئيلاً من النفس الكلية.



«تمعج» (زخرفة في مخطوطة تعود للقرن السابع). تبدو أحلام الفرد غريبة متفتتة أشبه بالتفصيل المأخوذ من الزخرفة ذاتها.



فعلى مدى أحلام العمر كله، يظهر النمط المتمعج ـ كاشفاً عملية النمو النفسي

فعلى مر العصور كان الناس، بحسهم البديهي، يعون وجود مثل هذا المركز الداخلي. وقد دعاه الإغريق باسم «الروح الحارسة» الداخلية للإنسان، أما في مصر فقد عبروا عنه بمفهوم «الروح الثنائية»، فيما عبده الرومان، بوصفه «العبقرية» الفطرية لدى كل فرد. وفي المجتمعات البدائية غالباً ما كان يعتقد أنه الروح الحامية المتجسدة على شكل حيوان أو بُدّ.

هذا المركز الداخلي يعرفه بصيغته النقية الصافية هنود الناسكابي الذين مايزالون يعيشون في غابات اللابرادور. هؤلاء الناس البسطاء هم صيادون يعيشون على شكل مجموعات عائلية منعزلة، تفصلها بعضها عن البعض الآخر مسافات بعيدة إلى درجة لا تستطيع معها تطوير عادات وأعراف قبلية أو معتقدات واحتفالات دينية جماعية. وفي عزلته مدى الحياة كلها، يكون على الصياد الناسكابي أن يعتمد على أصواته الداخلية وتجلياته اللاشعورية، إذ ليس لديه معلمو دين ينبئونه بما عليه أن يؤمن به، كما لا توجد طقوس أو مهرجانات أو أعراف وتقاليد تساعده في حياته. في نظرته الأساسية للحياة، روح الإنسان هي بكل بساطة «رفيق داخلي» يدعوه «الصديق» أو «الميستابيو» وتعني «الإنسان العظيم». يسكن «الميستابيو» في القلب وهو خالد لا يعرف الفناء، إذ إنه لحظة الموت أو قبلها مباشرة يغادر المرء ثم يتجسد فيما بعد في كائن آخر.

هؤلاء الناسكابيون الذين يهتمون بأحلامهم ويحاولون اكتشاف مدلولاتها والتأكد من صحتها، يمكنهم أن يقيموا ارتباطاً أشد مع «الإنسان العظيم» الذي يبدو وكأنه يفضل مثل هؤلاء الناس فيرسل لهم أحلاماً أكثر وأفضل. لهذا السبب، فإن الواجب الأساسي للإنسان الناسكابي هو أن ينفذ التعليمات التي تقدمها له أحلامه، ومن ثم يقدم شكلاً دائماً لمحتوياتها فنياً. الكذب والخداع يجعلان «الإنسان العظيم» هذا يهرب من العالم الداخلي لصاحبه في حين أن كرم هذا وحبه لجيرانه وحيواناته يجذبانه ويمنحانه الحياة. والأحلام تعطي للناسكابي قدرة تامة على شق طريقه في الحياة، ليس في

العالم الداخلي وحسب، بل أيضاً في العالم الخارجي، عالم الطبيعة. إنها تساعده في التنبؤ بالطقس وتقدم له إرشاداً لا يقدر بثمن في مجال الصيد والقنص، ذاك الذي تتوقف عليه حياته. وإنني أذكر هؤلاء البدائيين بالذات لأنهم قوم طبيعيون لم تنقل إليهم أفكارنا الحضارية وما تزال لديهم قدرة طبيعية على النفاذ ببصيرتهم إلى جوهر ما يدعوه يونغ بالنفس.

إذن، يمكن تعريف النفس بأنها عنصر الإرشاد الداخلي الذي يختلف عن الشخصية الواعية والذي لا يمكن إدراكه إلا عبر البحث في أحلام المرء وتمحيصها. فهذه تبين أن النفس هي المركز المنظم الذي يحقق الامتداد المستمر للشخصية ونضجها. بيد أن هذا الجانب من النفس، الأكبر والأكثر شمولية تقريباً، يظهر أول ما يظهر على شكل إمكانية فطرية فقط، قد تنمو نمواً ضئيلاً للغاية، أو قد تتطور تطوراً كاملاً تقريباً خلال حياة الإنسان. والمدى الذي تتطور فيه يتوقف على ما إذا كانت «أنا» المرء راغبة في الإصغاء لرسائل الذات أم لا. إذ مثلما يلاحظ الناسكابي أن الشخص الذي يتقبل إشارات «الإنسان العظيم» يحصل على أحلام أفضل وأكثر إفادة، يمكننا نحن أن نضيف أن ذلك «الإنسان العظيم» الفطري يغدو أكثر حقيقية، لدى الإنسان المتلقي، مما هو لدى أولئك الذين يهملونه، كما أن إنساناً كهذا يعدو كائناً بشرياً أكثر كمالاً.

بل إنه يبدو وكأن «الأنا» لم تخلقها الطبيعة لتلبية دوافعها المتحكمة والاستجابة لها بلا حدود، بل لكي تساعد في جعل النفس الكلية حقيقة واقعية. فالأنا هي التي تعمل على إنارة المنظومة بكاملها، متيحة لها أن تنتقل إلى ساحة الوعي وبالتالي أن تتحقق. مثال على ذلك، إذا ما كان لدي موهبة فنية لا تعرف بها أناي الواعية، فإنه لن يحدث لها شيء، أي قد تظل تلك الموهبة غير موجودة. لكن إذا ما لاحظتها أناي، في تلك الحالة فقط علي أن أنقلها إلى حيز الواقع، أي أحققها. إذن الشمولية الفطرية إنما الخفية للنفس ليست هي الكلية نفسها التي يحققها المرء ويعيشها.

يمكن للمرء أن يصور هذا بالطريقة التالية: بذرة صنوبر جبلية تحتوي على شجرة المستقبل بكاملها بصورة خفية كامنة، لكن كل بذرة تسقط في زمن معين ومكان معين، حيث يكون هناك عدد من العوامل الخاصة، كنوعية التربة والحجارة مثلاً، درجة انحدار الأرض، تعرضها للشمس والريح.. إلخ بحيث أن الشمولية الكامنة لبذرة الصنوبر تتفاعل مع هذه الظروف وذلك بتجنب الحجارة والانحناء باتجاه الشمس، فينتج عن ذلك نمو الشجرة، أي تنبثق صنوبرة إلى الوجود شيئاً فشيئاً، عاملة على تحقيق شموليتها، مظهرة إياها إلى حيز الواقع. لكن إن لم تنبثق تلك الشجرة الحية، فإن صورة الصنوبرة تظل احتمالاً أو فكرة مجردة فقط. كذلك الأمر، فإن تحقيق التفرد لدى كل إنسان إنما هو الهدف الحقيقي لعملية التفرد.

تجري هذه العملية لدى الإنسان (وكذلك لدى كل كائن حي)، طبقاً لما تقوله إحدى وجهات النظر، من تلقاء ذاتها وفي أعماق اللاشعور. إنها العملية التي يعيش الإنسان بواسطتها طبيعته الفطرية كإنسان، لكن إذا ما تكلمنا على نحو أدق، فإن عملية التفرد لا تكون حقيقية إلا إذا كان الفرد واعياً لها، قادراً بصورة شعورية على أن يقيم ارتباطاً حياً بها. نحن لا نعلم فيما إذا كانت شجرة الصنوبر تعي نموها الخاص أم لا، وما إذا كانت تستمتع بالتقلبات التي تصوغها وتعاني منها أم لا. لكن من المؤكد أن الإنسان يستطيع المشاركة شعورياً في نموه. بل إنه يشعر من حين إلى آخر، وباتخاذ قرارات حرة، أن باستطاعته أن يتعاون معها بصورة فعالة. هذا التعاون ينتمي لعملية التفرد بأدق معنى للكلمة.

مع ذلك، فإن الإنسان يعيش تجارب لا يمكن لشجرة الصنوبر التي استعرناها مثالاً أن تعيشها. إذن، عملية التفرد هي أكثر من التوصل إلى اتفاق بين البذرة الفطرية الشمولية وبين عوامل المصير الخارجية. تجربتها الذاتية توحي بأن هناك قوة فوق - شخصية تتدخل بطريقة فعالة وخلاقة. بل إن المرء يشعر أحياناً بأن اللاشعور يقود صاحبه وفق مخطط سري. إذ يبدو لي وكأن

شيئاً ما يشرف علي كإنسان، شيئاً لا أراه لكنه يراني - ربما هو ذلك «الإنسان العظيم» الساكن في القلب والذي يخبرني بآرائه في عن طريق الأحلام.

لكن هذا الجانب الفعال والخلاق من النواة النفسية لا يمكن أن يدخل حيز العمل إلا عندما تتخلص الأنا من الأهداف الغائية الراغبة فيها كلها وتحاول التوصل إلى صورة الوجود الأعمق والأكثر أساسية. إذ ينبغي على الأنا أن تكون قادرة على الإصغاء بكامل انتباهها، وأن تسلم نفسها، دون أي قصد أو هدف أبعد، لذلك الدافع الداخلي باتجاه النمو. هذه الحالة، حاول الكثير من الفلاسفة الوجوديين وصفها، لكنهم لم يفعلوا أكثر من نوع أوهام الوعي: لقد وصلوا باب اللاشعور تماماً ومن ثم أخفقوا في أن يفتحوه.

إن الناس الذين يعيشون في مجتمعات حضارية آمن وأرسخ جذوراً من مجتمعاتنا ليلاقون قدراً من المتاعب أقل في إدراكهم أن من الضروري التخلي عن الموقف النفعي للوعي حين يخططون لشق الطريق أمام النمو الداخلي للشخصية. وقد التقيت ذات مرة بسيدة متقدمة في السن لم تحقق الكثير من الإنجازات في حياتها، بمعنى الإنجاز الداخلي. لكنها، بالحقيقة، كانت قد عاشت حياة زوجية حسنة مع زوج شكس، وكانت قد طورت نفسها، بشكل من الأشكال، فغدت شخصية ناضجة. وعندما شكت لي من أنها لم «تفعل» شيئاً في حياتها، رويت لها قصة كان الحكيم الصيني شوانغ - تزو قد رواها، ففهمتها على الفور وأحست بقدر كبير من الانتعاش، وإليكم القصة:

«كان هناك نجار جوال، يدعى حجراً، رأى في إحدى جولاته شجرة بلوط عملاقة هرمة تنتصب في حقل قريب من مذبح - أرضي فقال النجار لصانعه الذي أبدى إعجابه بالشجرة: «هذه شجرة لا نفع فيها، إن أردت أن تصنع سفينة منها، فإنها سرعان ما تهترئ، وإن شئت أن تصنع منها أدوات، فسوف تنكسر. لا، ليس باستطاعتك أن تصنع شيئاً مفيداً من هذه الشجرة، ولهذا السبب ظلت واقفة إلى أن هرمت إلى هذا الحد».

لكن، في النزل الذي أمه النجار ذلك المساء بالذات كي ينام فيه، ظهرت له الشجرة الهرمة في حلمه قائلة: «لماذا تقارنني بأشجاركم التي تزرعونها من برتقال وتفاح وكمثرى وكافة الأصناف الأخرى التي تحمل لكم الثمار؟ فقبل أن تنضج ثمارها، يهاجمها الناس ويتعدون عليها، فتتكسر أغصانها وتتهشم فروعها، ثمارها تجلب الأذى لها، فيتعذر عليها، أن تعيش عمرها الطبيعي. ذلك ما يحدث في كل مكان، وهو نفسه يفسر لماذا حاولت منذ زمن طويل أن أكون عديمة النفع كلية، أنت أيها المسكين الفاني!! تصور، لو كنت مفيدة بشكل من الأشكال، أكنت سأبلغ هذا الحجم؟ زد على ذلك، إنني أنا وأنت مخلوقات على حد سواء. فكيف يمكن لمخلوق أن يعتبر نفسه أرفع من المخلوق الآخر ويحكم عليه؟ أنت أيها الإنسان الفاني عديم النفع، ما تراك تعلم عن الأشجار عديمة النفع؟».

أفاق النجار من نومه وهو يفكر بحلمه، وفيما بعد، حين سأله صانعه لماذا تلك الشجرة وحدها فقط تقوم بحماية مذبح ـ ارضي، أجاب بقوله: «أغلق فمك! لا أريد أن أسمع المزيد عن ذلك! فالشجرة نمت هنا عن قصد، نظراً لأن الناس كانوا سيسيئون معاملتها في أي مكان آخر. ولولا أنها شجرة المذبح ـ الأرضي، لكانت قد قطعت».

إذن، فمن الواضح أن النجار فهم حلمه. لقد رأى ببساطة، أن تحقيق الإنسان هدفه هو الإنجاز الإنساني الأعظم، وأن على أفكارنا النفعية أن تخلي الطريق أمام متطلبات نفسنا اللاشعورية. وإذا ما ترجمنا هذه الاستعارة إلى اللغة السيكولوجية، نجد أن الشجرة ترمز لعلمية التفرد، معطية بذلك درساً لأنانا ذات النظر القصير.

تحت الشجرة التي حققت غايتها، كان يوجد في قصة شوانغ ـ تزو ـ مذبح أرضي هو عبارة عن حجر غشيم لم تعمل به يد الإنسان، حيث كان الناس يقدمون أضحياتهم للإله المحلي الذي «يمتلك» تلك القطعة من الأرض. هذا المذبح الأرضي رمز يشير إلى أنه على المرء، لكي ينقل عملية

التفرد إلى حيّز الواقع، أن يسلم نفسه عن وعي لسلطة العقل الباطن بدلاً من التفكير طبقاً لما ينبغي عليه أن يفعل، أو حسبما يعتقد عموماً أنه صواب أو وفق ما تجري عليه الأمور عادة. أي على المرء، بكل بساطة، أن يستمع لكي يعلم ما تريد منه النفس الداخلية ـ النفس الكلية ـ أن يفعل في تلك اللحظة وذلك المكان من موقف بعينه.

أي ينبغي أن يكون موقفنا أشبه بموقف الصنوبرة الجبلية التي ذكرناها آنفاً: إنها لا تنزعج حين يعيق نموها حجر، ولا تضع خططاً حول الكيفية التي ستتغلب بها على تلك العوائق. بل هي فقط تحاول أن تتلمس ما إذا كان عليها أن تنحرف إلى اليمين أم إلى الشمال، باتجاه المنحدر أم بعيداً عنه. وشأننا شأن الشجرة، ينبغي أن نسلم أمرنا لهذه القوة الدافعة التي لا تُدرَك تقريباً لكنها مع ذاك شديدة الهيمنة ـ إنها القوة الدافعة التي تنشأ عن الدافع الموجه باتجاه تحقيق ـ الذات الفريدة الخلاقة. وهذه هي العملية التي يتعين فيها على الإنسان أن يسعى باستمرار ويبحث دائماً كي يكتشف الشيء الذي لم يعرفه أحد قبل، علماً أن الإشارات المرشدة أو قوى الدفع الهادية لا تنبثق من الأنا بل من تلك الكلية الشمولية: النفس.

زد على ذلك أنه من غير المفيد إلقاء نظرات خفية على الطريقة التي ينمو بها شخص آخر، نظراً لأن كلاً منا لديه مهمة فريدة، هي تحقيق ـ ذاته. وعلى الرغم من أن الكثير من مشكلات الناس تتشابه، إلا أنها لا تتطابق تماماً، فجميع أشجار الصنوبر متشابهة كثيراً (وإلا لم نكن لنميزها كأشجار صنوبر) بيد أنه ما من واحدة منها تشكل نسخة طبق الأصل عن الأخرى. لذا، ونتيجة لعوامل التشابه والاختلاف هذه، من الصعب الإحاطة بالاختلافات اللامحدودة لعملية التفرد. فالحقيقة هي أنه يتعين على كل شخص أن يقوم بشيء مختلف، شيء ينفرد به وحده.

لقد انتقد الكثير من الناس النهج اليونغي (نسبة إلى يونغ) لعدم تقديمه المادة النفسية بصورة ممنهجة. غير أن هؤلاء النقاد ينسون أن المادة نفسها هي عبارة عن تجربة حية مشحونة بالمشاعر والعواطف من قبل طبيعة لا عقلانية

دائمة التغير، لا تسلم نفسها للمنهجة إلا بأشد الأشكال سطحية. هنا تواجه سيكولوجيا الأعماق الحدود نفسها التي تواجه فيزياء المجهريات. أي عندما نتعامل مع المعدلات الإحصائية، يكون الوصف المنهجي والعقلاني للوقائع والحقائق معقولاً، لكن عندما نحاول أن نصف حادثة نفسية مفردة، فإنه لن يكون بمقدورنا أن نفعل أكثر من أن نقدم صورة صادقة عنها من أكبر عدد ممكن من الزوايا. على المنوال نفسه، يتعين على العلماء أن يعترفوا بأنهم لا يعرفون تماماً ما هو الضوء. إن بإمكانهم أن يقولوا فقط إنه، في شروط تجريبية معينة، يبدو وكأنه يتكون من جزيئات، بينما يبدو في شروط تجريبية أخرى، وكأنه يتكون من أمواج. لكن ما هو «بحد ذاته» أمر ما يزال مجهولاً. مثل هذه الصعوبات في تحديد الماهية يواجهها علم نفس اللاشعور ووصف عملية التفرد. لكنني سأحاول هنا أن أقدم صورة عامة لبعض سماتها النموذجية الغالبة.



مذبح أرضي تحت شجرة (في لوحة صينية تعود للقرن التاسع عشر) مثل هذه البنى الدائروية أو المربعة ترمز عادة إلى النفس الكلية التي ينبغي على الأنا أن تخضع لها كي تحقق عملية التفرد.

المقاربة الأولى للاشعور :

تتميز سنوات الشباب لدى معظم الناس بحالة من التيقظ التدريجي يغدو معها الإنسان شيئاً فشيئاً واعياً العالم وواعياً نفسه. فالطفولة هي مرحلة ذات كثافة عاطفية شديدة، وأحلام الطفل الأولى غالباً ما تبين بصيغة رمزية البنية الأساسية للنفس، دالة على الكيفية التي ستصوغ بها مصير الفرد المعني. مثال على ذلك، أخبر يونغ ذات مرة مجموعة من الطلاب عن امرأة شابة أصابها هاجس من القلق إلى درجة قامت معها بالانتحار وهي في سن السادسة والعشرين. تلك المرأة كانت، وهي طفلة صغيرة، قد حلمت بأن «جاك فروست» (أي جاك المتجمد) دخل غرفتها وهي تستلقي في السرير وقرصها ببطنها. أفاقت فاكتشفت أنها كانت قد قرصت نفسها بيدها. وهكذا لم يسبب لها الحلم أي خوف، بل اكتفت بأنها ظلت تتذكره. لكن كونها لم تتفاعل عاطفياً مع مواجهتها الغريبة لشيطان البرد ـ أي الحياة المتجمدة ـ فتلك حقيقة لم تكن تبشر بالخير بالنسبة إلى المستقبل كما أنها كانت بحد ذاتها غير سوية. إذ إنها بتلك اليد الباردة الخالية من الشعور نفسها قامت فيما بعد بوضع نهاية لحياتها. إذن، من هذا الحلم بالذات يمكن للمرء أن يستخلص النهاية المأساوية لصاحبته، تلك النهاية التي حدست بها هي نفسها وهي طفلة.

لكن، أحياناً ليس الحلم بل حادثة حقيقية شديدة التأثير، لا يمكن أن تنسى، حادثة أشبه بالنبوءة تحدث بالمستقبل بصورة رمزية. إذ من المعروف جيداً أن الأطفال غالباً ما ينسون الأحداث التي تبدو مؤثرة بالنسبة إلى البالغين لكنهم يحتفظون بذكرى حية واضحة عن حادثة عرضية ما أو قصة لم تلفت انتباه أحد. وحين نمعن النظر في إحدى هذه الذكريات الطفولية نجد عادة أنها تصور (إن تم تفسيرها وكأنها رمز) المشكلة الأساسية لتشكل الطفل النفسي.

عندما يبلغ الطفل سن المدرسة، يبدأ لديه طور تكون الأنا والتكيف مع العالم الخارجي. هذا الطور يحمل معه عادة عدداً من الصدمات المؤلمة. إذ

يبدأ بعض الأطفال في الآن نفسه، بالشعور بأنهم يختلفون عن الآخرين، هذا الشعور بالاختلاف يسبب حزناً معيناً هو، بالحقيقة، جزء من الوحدة التي يحس بها الكثير من الصغار. كما أن عيوب العالم والشر الكامن داخل الإنسان وكذلك خارجه، تصبح كلها من مشكلات الوعي لديه، وعليه أن يحاول التكيف مع الدوافع الداخلية الملحة (والتي لم يفهمها بعد) إضافة إلى تكيفه مع متطلبات العالم الخارجي.

وهكذا إذا ما اضطرب نمو الوعي خلال تكشفه العادي، غالباً ما ينسحب الأطفال أمام الصعوبات الداخلية أو الخارجية التي يواجهونها إلى «قلعتهم» الداخلية، وعندما يحدث ذلك، فإن أحلامهم ورسومهم الرمزية النابعة من المادة اللاشعورية غالباً ما تكشف، وبدرجة غير مألوفة، عن فكرة رئيسية ذات نمط دائروي ورباعي و «نووي» (الأمر الذي سأشرحه فيما بعد). وهذا يشير إلى النواة النفسية التي سبق وذكرتها، أي إلى مركز الشخصية الحيوية الذي ينشأ منه تطور الوعي البنيوي بكامله. إذن من الطبيعي أن تظهر صورة المركز هذه بطريقة غريبة خاصة حين تكون الحياة النفسية لدى الفرد مهددة بالخطر. من هذه النواة المركزية (حسب ما نعرفه اليوم) يتم توجيه عملية تشكل الأنا ككل، حيث تغدو الأنا على ما يبدو نسخة عن المركز الأصلي هذا أو النظير البنيوي له.

في هذه المرحلة المبكرة يوجد الكثير من الأطفال الذين يبحثون بكل جد عن معنى ما للحياة يساعدهم في التعامل مع الفوضى القائمة داخل أنفسهم وخارجها على حد سواء. لكن يوجد آخرون ممن يظلون باللاشعور مدفوعين قدماً بديناميكية النماذج الأصلية الغريزية والمتوارثة. هؤلاء الصغار لا يكونون معنيين بالمعنى الأعمق للحياة، نظراً لأن تجاربهم في مجال الحب، الطبيعة، الرياضة وكذلك العمل تتضمن معنى آنياً وكافياً بالنسبة إليهم، إنهم ليسوا أكثر سطحية بالضرورة، بل يكونون عادة محمولين بتيار الحياة على نحو أقل احتكاكاً واضطراباً من زملائهم الأكثر استبطانية. إنني إذا

ما سافرت في سيارة أو قطار دون أن أتطلع إلى الخارج، فإن التوقفات والانطلاقات والانعطافات المفاجئة هي وحدها التي تجعلني على يقين من أنني أتحرك أصلاً.

تبدأ عمليات التفرد الفعلية ـ أي توصل المرء الشعوري إلى الاتفاق مع مركزه الداخلي (أي نواته النفسية) أو نفسه الكلية ـ بصورة عامة مع جرح يصيب الشخصية وما يرافق ذلك من معاناة. إذ إن هذه الصدمة الأولية غالباً ما ترقى إلى مستوى «النداء» رغم أنها نادراً ما تميز على أنها كذلك. بل على العكس، فالأنا تشعر بأن هناك عوائق أمام إرادتها أو رغبتها وتسقط تلك الإعاقة على شيء خارجي، أي بمعنى آخر، قد تتهم الأنا الإله أو الوضع الاقتصادي أو رئيس الدائرة أو الشريك الزوجي محملة إياه مسؤولية ما يعيقها.

أو ربما يبدو كل شيء، ظاهرياً، على ما يرام، لكن تحت السطح، يكون الشخص في أشد أنواع المعاناة من ضيق قاتل يجعل كل شيء يبدو وكأنه أجوف بلا معنى. هناك كثير من الأساطير والحكايا الخرافية التي تصور رمزياً هذه المرحلة الأولية من عملية التفرد بتكلمها عن الملك الذي وقع طريح الفراش أو بات هرماً. ومن الأنماط الأخرى المألوفة لحكاياتنا هناك حكاية الملك والملكة العاقرين أو حكاية الوحش الذي يخطف جميع النساء والأطفال والخيول وثروة المملكة كلها، أو حكاية الشيطان الذي يمنع جيش الملك أو سفينته من التقدم. أو قصة الظلام الذي يطغى على جميع البلدان، والآبار التي تجف، والفيضانات والجفاف، والصقيع الذي يصيب البلاد. وهكذا يبدو وكأن المواجهة الأولية مع النفس تلقي ظلاً أسود على الفترة القادمة من الزمان أو كأن «الصديق الداخلي» يتقدم في البداية مثل ناصب أشراك يريد أن يمسك بشركه الأنا التي ترفض الاستسلام.

في الأساطير يجد المرء أن السحر أو الرقى التي يمكن أن تشفي الملك أو بلاده من سوء الطالع تبرهن دائماً على أنها شيء ما بالغ الخصوصية. ففي

إحدى الحكايات تكون الحاجة ماسة «لـشحرور أبـيض» أو «لـسمكة تحمـل خاتماً ذهبياً في غلاصمها» لاستعادة ثروة الملك. وفي حكايـا أخـرى يكـون الملك بحاجة «لماء الحياة» أو «لثلاث شعرات ذهبيات من رأس الشيطان» أو «لخصلة ذهبية من شعر امرأة» (وبعد ذلك، بالطبع، لصاحبة الخصلة ذاتها). لكن في كل الحالات، نرى أن ما يمكن أن يطرد الشيطان هو شيء فريد دائماً ويصعب إيجاده.

الأمر نفسه بالضبط نجـده في الأزمـة الأولى الـتي تواجـه الإنـسان في حياته. إنه يبحث عن شيء يستحيل إيجاده أو عـن شـيء مجهـول تمامـاً. في لحظات كهذه، تكون كل نصيحة حكيمة واعية عديمة الفائدة تماماً ـ ولاسيما النصيحة التي تحث المرء على أن يشعر بالمسؤولية، أن يقوم بقضاء إجـازة، ألا يجهد نفسه في العمل (أو أن يعمل بجد أكثر)، أن يقيم علاقات أكثـر (أو أقل) مع الناس، أو أن يصطفي لنفسه هواية من الهوايات. فلا شيء مـن هـذا يفيد، أو في أحسن الحالات، نادراً جداً ما يفيد. إذ إن هنالـك شـيئاً واحـداً فقط يبدو مفيداً، هو أن يلتفت المرء مباشرة باتجاه الكآبة المقتربة دون موقف شعوري مسبق وعلى نحو ساذج تماماً ثم يحاول أن يكتـشف مـا هـو هـدفها السري وما الذي تبتغيه منه.

يكون الهدف الخفي للكآبة القادمة عمومـاً شـيئاً غريبـاً للغايـة، فريـداً للغاية وغير متوقع إلى درجة يمكن معه للمرء أن يكتـشف، كقاعـدة عامـة، ماهيته بطريقة واحدة فقط هي الأحلام والتخيلات النابعة من اللاشـعور. وإذا ما ركز المرء انتباهه على اللاشـعور مـن غـير افتراضـات متـسرعة أو رفـض انفعالي، فإنه غالباً ما يعمل خرقاً ضمن فيض الصور الرمزيـة المفيـدة. لكـن ذلك ليس دائماً. فهي، في بعض الأحيان تق دم له أولاً سلسلة من الإدراكات المؤلمة لما هو خطأ في نفسه وفي مواقفه الواعية. بعدئذ يتعين عليـه أن يبـدأ العملية بابتلاعه الحقائق المرة من كافة الأصناف.



مطبوعة خشبية مأخوذة من مخطوطة كيميائية تعود للقرن السابع عشر، تصور ملكاً وقد وقع طريح الفراش ـ صورة رمزية شائعة عن الشعور بالخواء والسأم (في ساحة الشعور) يمكن أن تميز المرحلة الأولية من عملية التفرد.

إدراك الظل :

سواء ظهر اللاشعور في البداية بصيغة إيجابية مساعدة أم بصيغة سلبية، تنشأ بعد حين عادة الحاجة لإعادة تكييف الموقف الشعوري بصورة أفضل من العوامل اللاشعورية ـ وبالتالي لقبول ما يبدو وكأنه «انتقاد» من اللاشعور. فعبر الأحلام يطلع المرء على جوانب من شخصيته يفضل، لأسباب مختلفة، ألا ينظر إليها عن كثب وهذا ما دعاه يونغ «بفهم الظل وإدراكه» (وقد استخدم كلمة «الظل» تعبيراً عن ذلك الجزء اللاشعوري من الشخصية نظراً لأنه غالباً ما يظهر، عملياً، في الأحلام بهيئة شخص).



ثلاثة أمثلة عن «العدوى الجماعية» التي يمكن أن تصهر الإنسان في بوتقة حشد من الناس فاقد العقل - إذ يكون الظل (أي الجانب المظلم من شخصية - الأنا) بالنسبة إليه هشاً سريع العطب.



مشهد من فيلم بولوني عام 1961 يتعلق براهبات فرنسيات من القرن السابع عشر أصابهن «مس من شيطان».



رسم بريشة بروغل: يصور البلوى (النفسية ـ الجسدية) التي كانت تدعى «رقصة القديس فيتوس» والتي كانت واسعة الانتشار في العصور الوسطى، فوق: صليب من نار، شعار الـ «كو كلوكس كلان»، تلك «الجمعية السرية» المتعصبة لفكرة سيطرة البيض في الولايات الجنوبية من أمريكا والتي غالباً ما أدى تعصبها العرقي إلى أعمال عنف غوغائية.

لكن، ليس الظل هو كامل شخصية الإنسان اللاشعورية. إنه يمثل صفات وخصائص الأنا المجهولة أو المعروفة بعض الشيء ـ أي تلك الجوانب التي غالباً ما تخص النطاق الشخصي والتي يمكن أن تنتقل إلى ساحة الشعور أيضاً. كذلك يمكن للظل، في بعض الجوانب، أن يتكون من عناصر جماعية تنشأ من منشأ يقع خارج حياة الإنسان الشخصية.

فعندما يقوم المرء بمحاولة لرؤية ظله يصبح واعياً (وغالباً خجلاً من) تلك الصفات والدوافع التي ينكر وجودها في نفسه لكنه يستطيع رؤيتها

بسهولة لدى الناس الآخرين ـ كالأنانية مثلاً، تبلد الذهن، النذالة، الأوهام الزائفة، الكيد، الدس، الإهمال، الجبن، الجشع غير المعقول للمال والممتلكات ـ أي باختصار، كل الآثام الصغيرة التي ربما كان قد قال لنفسه عنها: «غير مهمة، لا أحد سيلاحظها، وعلى أي حال فإن الناس الآخرين يفعلون ذلك أيضاً».

إنك، إن تشعر بسخط شديد يعتمل في داخلك حين يوبخك صديق من أصدقائك على خطأ ارتكبته، فإن بإمكانك أن تكون على ثقة من أنك، في هذه النقطة، ستجد جزءاً من ظلك، جزءاً لا تعيه. ومن الطبيعي، نتيجة لذلك، أن تشعر بالضيق والانزعاج حين يوجه إليك الانتقاد أناس «ليسوا أفضل» بسبب أخطاء الظل. لكن ما عساك تقول إذا ما وجهت إليك أحلامك ـ ذلك القاضي الداخلي القابع في أعماقك ـ توبيخاً؟ تلك هي اللحظة التي يلقى فيها القبض على الأنا متلبسة، والنتيجة هي الصمت القلق عادة. بعد ذلك يبدأ عمل التربية ـ الذاتية المطول والمؤلم ـ إنه العمل، كما يمكننا القول، الذي يشكل مكافئاً سيكولوجياً لأعمال هرقل. إذ كانت المهمة الأولى لذلك البطل السيئ الطالع، كما تتذكرون، هي أن ينظف في يوم واحد الحظائر الأوجية التي كانت مئات الأبقار قد راكمت فيها روثها لعقود كثيرة من السنين ـ وهي مهمة شاقة إلى درجة قد يصاب معها الإنسان العادي بالإحباط التام لمجرد التفكير بها.

كذلك لا يتكون الظل من المحذوفات فقط. إنه يظهر بصورة غالبة تماماً في عمل من أعمال الدوافع الغريزية أو غير المقصودة. إذ قبل أن يتاح للمرء الوقت لأن يفكر، تنبثق الملاحظة الشريرة أو تظهر المكيدة، أو يتخذ القرار الخاطئ، ثم يواجه المرء النتائج التي لم يكن ينوي الوصول إليها أو يريدها عن رغبة. بل الأكثر من ذلك أن الظل يكون عرضة للإصابة بالعدوى الجماعية إلى حد أكبر بكثير مما هي شخصيته الواعية. فعندما يكون المرء بمفرده، مثلاً، يشعر بأنه على ما يرام تقريباً. لكن ما إن يفعل «الآخرون»

أفعالاً بدائية شريرة حتى يراوده شعور بأنه سيكون أحمق مغفلاً في نظرهم إن لم يشاركهم. وهكذا يسلم نفسه لدوافع لا تخصه البتة. وعندما يحتك المرء بأناس من الجنس نفسه، عندها وعلى نحو خاص، يقع على ظله هو وعلى ظلال الناس الآخرين. وعلى الرغم من أننا نرى الظل لدى شخص من الجنس الآخر، إلا أنه يسبب لنا عادة قدراً من الإزعاج أقل بكثير كما يمكننا أن نصفح عنه بسهولة أكبر.

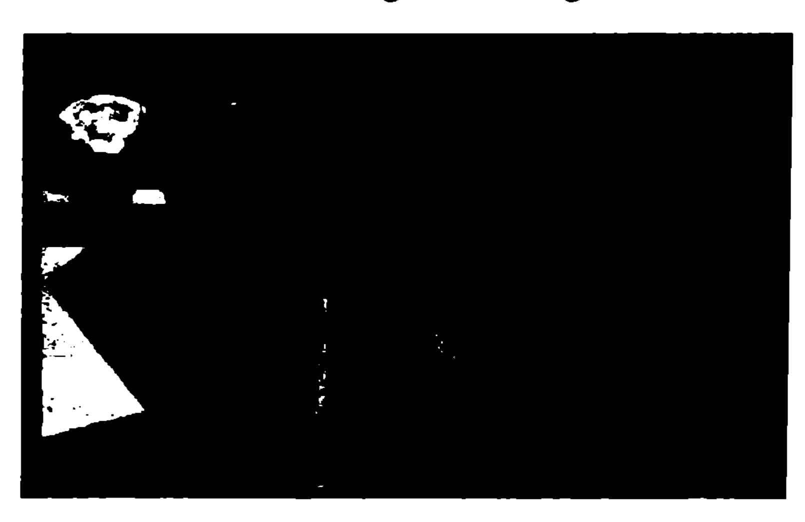
لهذا السبب، يظهر الظل، في الأحلام والأساطير، بهيئة شخص من جنس الحالم نفسه، والحلم التالي قد يفيد كمثال. علماً أن الحالم هو رجل في الثامنة والأربعين من العمر حاول أن يحيا حياته لنفسه وبنفسه، عاملاً بدأب شديد، منظماً نفسه، كابتاً البهجة والعفوية فيها لدرجة أكبر بكثير مما يناسب طبيعته الحقيقية:

«كان لدي في البلدة بيت واسع جداً أملكه، وأسكن فيه، ولم أكن أعرف أركانه المختلفة كلها. لذلك قمت بجولة فيه فاكتشفت، بصورة أساسية في القبو، عدة غرف لم أكن أعرف شيئاً عنها بل إنني اكتشفت مخارج تفضي إلى أقبية أخرى أو إلى شوارع تحت الأرض. ولقد شعرت بالقلق حين وجدت أن عدداً من هذه المخارج لم يكن مقفلاً بل إن بعضها لم تكن له أقفال قط. والأنكى من ذلك أنه كان هنالك بعض العمال الذين يشتغلون في الجوار والذين كان بإمكانهم التسلل عبرها...

عندما صعدت مرة ثانية إلى الطابق الأرضي، مررت بباحة خلفية اكتشفت فيها أيضاً مخارج شتى تفضي إلى الشارع أو إلى المنازل الأخرى. وحين حاولت أن أتفحصها عن كثب أكثر، جاء إلي رجل مقهقهاً هاتفاً أننا زميلان قديمان من أيام المدرسة الابتدائية، فتذكرته أيضاً، لكن بينما كان يحاول أن يخبرني عن حياته، رحت أمشي معه باتجاه المخرج ثم شرعت أتجول معه في الشوارع.

ثمة مزيج غريب من الجلاء والقتام في الجو ألحظه ونحن نمشي في شارع دائروي واسع ثم نصل إلى مرج أخضر حيث تعبر بنا فجأة ثلاثة جياد تعدو. إنها حيوانات جميلة قوية برية لكنها ذات عدة حسنة إنما لا يمتطي ظهورها أحد (أتراها فرت من الخدمة العسكرية؟).

إن المتاهة التي تشكلها الممرات الغريبة والغرف ومخارج القبو غير المقفلة إنما تذكر بالصورة المصرية القديمة للعالم السفلي الذي هو رمز معروف جيداً للاشعور بكل ما فيه من إمكانات مجهولة. كذلك تبين كيف أن المرء يكون «مفتوحاً» لتأثيرات الآخرين في جانبه اللاشعوري الظليل وكيف يمكن للعناصر الغريبة الماكرة أن تخترقه. فالقبو، كما يمكننا القول، هو قاعدة نفس الحالم. وفي الباحة الخلفية للبناء الغريب (الذي يمثل النطاق النفسي الذي ما يزال مجهولاً من قبل شخصية الحالم) يظهر على حين غرة زميل دراسة قديم. من الواضح أن هذا الزميل يجسد جانباً آخر من جوانب الحالم نفسه ـ إنه الجانب الذي كان له دور في حياته كطفل إنما نسيه فضاع. إذ غالباً ما يحدث أن تختفي فجأة صفات الشخص الطفولية (مثال على ذلك، المرح، النزق، أو ربما سرعة التصديق) دون أن يعلم المرء أين ذهبت أو كيف. مثل هذه الصفة الضائعة للحالم هي التي تعود الآن (من الباحة الخلفية) وتحاول أن تستعيد الأصدقاء ثانية. ولعل هذا الشخص يمثل مقدرة الحالم المهملة على الاستمتاع بالحياة كما تمثل جانب الظل منه، ذلك الجانب الانبساطي.



رحلة قلقة للفنان الإيطالي الحديث دي شيريكو، أن العنوان والممرات الكئيبة للوحة لتعبر عن طبيعة الاحتكاك الأولى باللاشعور عندما تبدأ عملية التفرد. فاللاشعور غالباً ما يرمز إليه بالممرات، المتاهات أو شبكات الطرق المعقدة.



- رسومات لثلاث متاهات. من الأعلى إلى الأسفل: متاهة حجرية فلندية (تعود للعصر البرونزي)، متاهة من حشيش المرج بريطانية تعود للقرن التاسع عشر ومتاهة (من الآجر)، في الطابق الأرضي لكاتدرائية تشارترز (يمكن السير فيها كحج رمزي إلى الأرض المقدسة).

لكن سرعان ما نعلم لماذا يشعر الحالم «بالقلق» تماماً قبل التقائه بذلك الزميل القديم غير المؤذي على ما يبدو. فحينما يتمشى معه في الشارع، تفلت الخيول ويظن الحالم أنها ربما فرت من الخدمة العسكرية (أي بعبارة أخرى من نظام الوعي الذي كان يميز حياته حتى تلك اللحظة). وكون الخيول بلا فرسان على ظهورها حقيقة تبين أنه يمكن للدوافع الغريزية أن تفلت من سيطرة الوعي. ففي ذلك الزميل القديم، وكذلك في الخيول تظهر من جديد كافة القوى الإيجابية التي كان يفتقر إليها من قبل والتي يبدو الحالم أنه بأمس الحاجة إليها.

تلك هي المشكلة التي غالباً ما تبرز حين يقابل المرء «جانبه الآخر». فالظل يتضمن عادة قيمة يحتاج إليها الوعي لكنها تكون موجودة بصيغة تجعل من الصعب دمجها في حياة المرء كذلك تبين الممرات والبيت الكبير في هذا الحلم أن الحالم لا يعلم أبعاده النفسية، ولم يتمكن بعد من تحقيقها.

أما الظل الذي نراه في هذا الحلم فهو نموذجي بالنسبة إلى الانطوائي (أي الإنسان الذي يميل للانسحاب كثيراً من الحياة الخارجية). لكن حين يكون المرء انبساطياً يتجه أكثر نحو الأشياء والحياة الخارجية، فإن الظل يبدو مختلفاً تماماً.

أحد الشبان ممن كانوا يتمتعون بمزاج بالغ الحيوية، كان يبدأ المشاريع الناجحة المرة تلو المرة، وفي الوقت نفسه كانت أحلامه تصر على أن عليه أن ينجز قطعة من عمل إبداعي خاص كان قد بدأه. وفيما يلي أحد تلك الأحلام:

«رجل مستلق على مقعد وقد سحب الغطاء على وجهه. إنه فرنسي، وهو مجرم محترف على استعداد لارتكاب أي جرم لمن يدفع له. أرى نفسي وأنا أنزل الدرج وبرفقتي أحد الموظفين، فأعلم أن ثمة مكيدة مدبرة لي: أي بالتحديد سيقتلني الفرنسي بحيث يبدو قتلي وكأنما حدث بالمصادفة (تلك هي الكيفية التي سيبدو عليها من الخارج). وهو فعلاً يتسلل خلفي حين ندنو

من المخرج، لكنني بكامل حذري. فجأة ينحني رجل طويل مهيب (غني نوعاً ما وذو نفوذ) على الجدار بجانبي، شاعراً بوعكة مرض، فأغتنم الفرصة في الحال وأنقض على الموظف طاعناً قلبه بسكين. «المرء لا يلاحظ إلا بعض الرطوبة» قيل هذا كتعليق، الآن أشعر بأمان إذ إن الفرنسي لن يهاجمني نظراً لأن الرجل الذي أعطاه الأوامر بقتلي قد مات. (ولعل الموظف والرجل المهيب الناجح هما الشخص نفسه، إذ حل الأخير بشكل من الأشكال محل الأول).

إن المجرم المحترف يمثل الجانب الآخر من الحالم ـ انطواءه الذاتي ـ الذي بلغ حالة الخواء تماماً. إنه يستلقي على مقعد (أي أنه سلبي) ويسحب الغطاء على وجهه لأنه يبتغي الانفراد بنفسه. من جهة أخرى، فإن الموظف والرجل المهيب الثري (وهما بالحقيقة شخص واحد) يجسدان مسؤوليات الحالم وفعالياته الخارجية الناجحة. المرض المفاجئ الذي يحل بالرجل المهيب ذو علاقة بحقيقة أخرى هي أن هذا الحالم قد مرض، بالواقع، مرات عدة، حين سمح لطاقته الديناميكية بالتفجر على ذلك النحو من القوة في حياته الخارجية. لكن ليس ثمة دم في عروق ذلك الرجل الناجح ـ بل بعض الرطوبة فقط ـ الأمر الذي يعني أن نشاطات الحالم الطموحة الخارجية تلك خالية تماماً من الحياة الصادقة ومن العاطفة، وهي مجرد نشاطات ميكانيكية لا دم فيها. لهذا السبب، لن يشكل قتل الرجل المهيب أية خسارة حقيقية بالنسبة إليه. ففي نهاية الحلم، نرى الرجل الفرنسي راضياً، أي من الواضح أنه يمثل شخصية الظل الإيجابي التي كانت قد تحولت إلى شخصية سلبية وخطرة لا لشيء إلا لأن موقف الوعي لدى الحالم لم يكن على توافق معها.

هذا الحلم يبين لنا أن الظل يمكن أن يتألف من عناصر مختلفة كثيرة ـ مثال على ذلك ـ الطموح اللاشعوري (الرجل المهيب الناجح) والانطواء الذاتي (المجرم الفرنسي). فوق ذلك، فإن ترابط هذا الحالم بعينه بالفرنسي يعود إلى أن الفرنسيين يعرفون كيف يعالجون قضايا الحب بصورة حسنة. لهذا

السبب، تمثل شخصيتا الظل أيضاً دافعين معروفين حسناً: السلطة والجنس. فدافع السلطة يظهر آنياً بصيغة مزدوجة، كموظف وكرجل ناجح معاً. ذلك أن الموظف، أي الخادم المدني، يجسد التكيف الجماعي، في حين أن الرجل الناجح يرمز للطموح، لكن، بالطبع، كلاهما يخدم دافع السلطة. حين ينجح الحالم بإيقاف تلك القوة الداخلية الخطرة، تنتفي العدوانية فجأة عن الفرنسي. أي بعبارة أخرى، يستسلم أيضاً ذلك الجانب من الدافع الجنسي الذي يقف على قدم المساواة من الخطورة.

من الواضح، إذن، أن مشكلة الظل تلعب دوراً كبيراً في الصراعات السياسية كلها. فلو لم يكن الرجل الذي رأى هذا الحلم واعياً لمشكلة ظله، لكان قد تصور بسهولة الفرنسي المحترف على أنه يمثل «الشيوعيين الخطرين» في الحياة الخارجية، والموظف، إضافة إلى الرجل الناجح، على أنهما يمثلان «الرأسماليين ذوي القبضة الشديدة». وبهذه الطريقة سيتجنب رؤية حقيقة أخرى هي أنه يوجد في داخله تلك العناصر المتحاربة. ذلك أنه إذا لاحظ الناس وجود نزعاتهم اللاشعورية لدى الناس الآخرين، دعي هذا «إسقاطاً». والقلاقل السياسية في جميع البلدان مفعمة بإسقاطات كهذه، تماماً مثلما هو القيل والقال الخفي الذي تتناقله الجماعات الصغيرة والأفراد. إن إسقاطات من كافة الأصناف تحجب وجهة نظرنا عن زملائنا، تفسد موضوعيتهم وبذلك تفسد كل إمكانية للعلاقات البشرية الخالصة.

لكن، ثمة سيئة إضافة لإسقاط ظلنا. فإذا ما رأينا في ظلنا الشيوعيين، مثلاً، أو الرأسماليين، فإن جزءاً من شخصيتنا يظل في الجانب المضاد والنتيجة هي أننا سنفعل باستمرار (وبصورة لا إرادية) أشياء من وراء ظهورنا تدعم هذا الجانب الآخر، وبذلك تساعد بكثير من عدم الفطنة عدونا. وعلى العكس، إذا ما أدركنا عملية الإسقاط وتمكنا من منا قشة المسائل دونما خوف أو عداء والتعامل مع الشخص الآخر بمعقولية ووعي، ستتوفر الفرصة للتفاهم المتبادل ـ أو على الأقل لعقد هدنة.

لذا، ما إذا كان الظل سيصبح صديقاً لنا أم عدواً فتلك مسألة تتوقف إلى حد كبير علينا نحن. فكما يبين حلما البيت المجهول والمحترف الفرنسي كلاهما فإن الظل لا يكون بالضرورة خصماً دائماً. بل الحقيقة أنه تماماً مثل أي كائن بشري على المرء أن يتعامل معه، أحياناً بالخضوع له وأحياناً بمقاومته وأحياناً بمنحه الحب ـ حسبما يقتضي الموقف. فالظل لا يصبح عدائياً إلا عندما يتجاهله صاحبه أو يسيء فهمه.

أحياناً، إنما ليس غالباً، يشعر المرء بأنه مضطر لأن يعيش الجانب الأسوأ من طبيعته ويقمع جانبه الأفضل. في حالات كهذه، يظهر الظل بهيئة الإيجابي في أحلامه. لكن لدى شخص يعيش عواطفه ومشاعره الطبيعية، فإن الظل قد يظهر على شكل رجل مفكر بارد وسلبي، إنه هنا يجسد الآراء السامة والأفكار السلبية التي تقبع في الظل. لذلك، وأياً كان الشكل الذي يتخذه، فإن وظيفة الظل هي أن يمثل الجانب المضاد من الأنا وأن يجسد فقط تلك الصفات التي يكرهها المرء كثيراً لدى الناس الآخرين.

على أن الأمر سيكون سهلاً نسبياً إذا ما استطاع المرء دمج الظل بشخصيته الواعية وذلك تماماً بمحاولة منه لأن يكون صادقاً شريفاً ولأن يستخدم نفاذ بصيرته. لكن لسوء الحظ أن محاولة كهذه لا تفيد دائماً. إذ يوجد في الجانب الظليل من النفس قوة دافعة من النزوات والعواطف لا يمكن للمنطق السيطرة عليها. لذا، يمكن لتجربة مريرة منبعها العالم الخارجي أن تفيد أحياناً، أي إذا جاز لنا القول ينبغي من حين لآخر أن تسقط آجرة على رأس المرء كي توقف نزوات الظل ودوافعه. أحياناً أخرى، يمكن لقرار بطولي أن يفيد في إيقافها، لكن مثل هذا الجهد الخارق للعادة غير ممكن عادة إلا إذا كان «الإنسان العظيم» في الداخل (أي النفس الكلية) قادراً على مساعدة الفرد لتنفيذه حتى النهاية.



بدلاً من أن نواجه عيوبنا كما يكشفها لنا الظل، نقوم بإسقاطها على الآخرين ـ على خصومنا السياسيين، مثلاً: ملصقة معدة لاستعراض في الصين الشعبية تظهر فيها أمريكا على شكل ثعبان شرير (يحمل الصليب النازي المعكوف) وقد قتلته يد صينية.



«على مدى خمس سنوات ظل هذا الرجل يطارد كل شيء في أوروبا مثل مجنون يبحث عن شيء يشعل فيه النيران. ولسوء الحظ أنه المرة تلو المرة كان يجد المأجورين الذين يفتحون أبواب بلادهم لهذا الحريق الدولي».
هتلر في إحدى خطبه، الاقتباس أعلاه هو من وصف هتلر لتشرشل.

لكن، كون الظل يحتوي على القوة الطاغية لدافع لا يقاوم لا يعني أنه ينبغي دائماً كبت الدوافع كبتاً بطولياً. ففي بعض الأحيان. يكون الظل بالغ القوة لأن دوافع النفس تشير في الاتجاه نفسه، لذلك لا يدري المرء ما إذا كانت النفس أم الظل هي التي تقف وراء الضغوط الداخلية. وفي ساحة اللاشعور، يكون المرء لسوء الحظ في الموقف نفسه الذي يقفه في الطبيعة في ليلة قمراء. إذ تبدو الأشياء كلها من حوله غير واضحة المعالم، يختلط بعضها بالبعض الآخر، فلا يدري المرء بالضبط ماهية الأشياء أو مكان وجودها تماماً أو أين يبدأ ذلك الشيء وأين ينتهي. (هذه الحالة تعرف باسم «اختلاط» محتويات اللاشعور).

عندما أطلق يونغ على أحد جوانب الشخصية اللاواعية اسم الظل، فقد كان يشير إلى عنصر واضح ـ المعالم نسبياً. لكن أحياناً، كل ما هو مجهول لدى الأنا يُمزج بالظل، بما في ذلك حتى أشد القوى رفعة وقيمة. مثال على ذلك، من تراه يمكن أن يكون على يقين تام فيما إذا كان المحترف الفرنسي في الحلم الذي رويته آنفاً هو متشرد مهمل القيمة أم ذو انطوائية بالغة القيمة؟ والخيول المارقة كالسهام في الحلم السابق ـ هل سيسمح لها بأن تفر إلى الحرية أم لا؟ في الحالة التي لا يستطيع الحلم نفسه أن يوضح الأمور، يتعين على الشخصية الواعية أن تتخذ القرار.

وإذا كان شخصية الظل تحتوي على قوى حيوية قيِّمة، يكون من الواجب تمثلها في التجربة العملية لا كبتها. ويكون على الأنا أن تتنازل عن بعض كبريائها وغطرستها لتعيش شيئاً يبدو وكأنه سلبي لكنه بالحقيقة لا يمكن أن يكون كذلك. ومن الممكن أن يتطلب هذا تضحية لا تقل بطولة عن قهر النزوات والأهواء، إنما بالمعنى المضاد.

أما الصعوبات التي تنشأ حين يلتقي المرء بظله فإننا نجد وصفاً مستفيضاً لها في السورة الثامنة عشرة من القرآن. في هذه القصة يلتقي موسى بالخضر في الصحراء، فيتجولان معاً، ثم يعبر الخضر عن خوفه من أن موسى لن يستطيع مشاهدة أفعاله دون أن يغضب ويسخط. لكن إذا كان سيصعب على موسى أن يتحمله ويثق به، فإن الخضر سيتركه ويرحل.

وفي الحال يغرق الخضر زورق صيد لبعض القرويين المساكين. بعدئذ، وأمام عيني موسى، يقتل شاباً وسيماً ثم يقوم أخيراً ببناء سور مدينة المشركين الذي كان مدمراً. هنا لا يستطيع موسى الامتناع عن إظهار سخطه، فيتعين على الخضر أن يرحل، لكن قبل رحيله، يشرح الأسباب التي دعته لفعل ما فعل. فهو حين أغرق زورق الصيد كان بالحقيقة قد وفره لأصحابه نظراً لأن قراصنة كانوا في طريقهم للاستيلاء عليه. وكان باستطاعة الصيادين أن ينقذوه من الغرق، في حالته هذه. أما الشاب الوسيم فقد كان على وشك

أن يرتكب جريمة، وحين قتله الخضر، فقد أنقذ والديه التقيين الورعين من العار. أما إعادته لبناء السور فقد أنقذت رجلين مؤمنين من الخراب لأن كنزهما كان مدفوناً تحته. حينذاك (أي في وقت متأخر تماماً) رأى موسى الذي كان قد اشتد به السخط، أن حكمه كان شديد التسرع، فأعمال الخضر كانت تبدو شراً بكاملها، في حين أنها بالحقيقة لم تكن كذلك.

إن المرء، إذا ما نظر إلى هذه القصة ببساطة قد يفترض أن الخضر هو الظل الشرير، الكثير النزوات العاصي للقانون، بالنسبة إلى شخصية موسى التقي الملتزم بالقانون. لكن الحال ليست هكذا، فالخضر أكثر بكثير من تجسيد لبعض الأعمال المبدعة الخفية للإله الأعلى. (وبإمكان المرء أن يجد معنى مماثلاً في القصة الهندية الشهيرة «الملك والجثة» كما فسرها هنري زيمر). وعدم إيرادي حلماً هنا لتوضيح هذه المشكلة العويصة ليس مصادفة. فقد اخترت هذه القصة المشهورة من القرآن لأنها تلخص تجربة العمر كلها، الأمر الذي قلما يتم التعبير عنه بمثل هذا الوضوح في حلم مفرد.

فعندما تظهر الشخوص السلبية في أحلامنا وتبدو وكأنها تريد شيئاً، يكون من المتعذر علينا أن نتأكد فيما إذا كانت تلك الشخوص تجسد الجزء الظليل من أنفسنا فقط أم النفس الكلية، أم كليهما في الآن نفسه، والتكهن سلفاً فيما إذا كان شريكنا الآخر يرمز إلى نقص ينبغي أن نتلافاه أو إلى شيء من الحياة ذي مضمون ينبغي علينا تقبله ـ أمر يعد من أصعب المشكلات التي نواجهها في طريقنا للتفرد. زد على ذلك، أن رموز الحلم غالباً ما تكون ماكرة جداً ومعقدة إلى درجة يتعذر على المرء أن يكون واثقاً من تفسيرها. في حالة كهذه فإن كل ما يسع المرء أن يفعله هو القبول بمضايقات الشكوك الأخلاقية ـ أي عدم اتخاذه قرارات حاسمة أو التزامات نهائية واستمراره في مراقبة أحلامه. هذا الموقف أشبه بموقف سندريلا حين خلطت زوج أبيها الظالمة أمامها كومة من التبن بكومة من الفاصولياء الفاسدة ثم طلبت إليها أن تفرزها بعضها عن البعض الآخر. فعلى الرغم من أن المهمة بدت مستحيلة، إلا أن

سندريلا شرعت بكل صبر تفرز الفاصولياء. لكن فجأة أتتها حمامات (وفي بعض الروايات الأخرى، نمال) لتقدم لها المساعدة. هذه المخلوقات ترمز للدوافع اللاشعورية العميقة والمفيدة التي يمكن للمرء الإحساس بها في جسمه فقط، إن جاز لنا قول ذلك. والتي تهديه سواء السبيل.

في مكان ما، أي تماماً في الأعماق البعيدة للكائن، يشعر المرء أنه يعلم بما يتوجب عليه أن يفعل وأين ينبغي عليه أن يذهب. لكن يحدث أحياناً أن المهرج الذي ندعوه «الأنا» يتصرف بأسلوب محير إلى درجة يصعب معها على الصوت الداخلي أن يجعل المرء يحس بوجوده.

في بعض الأحيان تفشل جميع المحاولات التي يبذلها المرء لفهم التلميحات التي يرسلها العقل الباطن، وإزاء صعوبة كهذه، ليس على المرء إلا أن يمتلك الشجاعة لفعل ما يبدو أنه الصواب، وفي الوقت نفسه يكون جاهزاً لتغيير مساره إذا ما أشارت إيحاءات العقل الباطن على نحو مباغت في اتجاه آخر. كذلك قد يحدث (رغم أن هذا أمر غير مألوف كثيراً) أن يجد الشخص أن من الأفضل أن يقاوم دافعاً ملحاً من العقل الباطن، حتى وإن كان ذلك مقابل إحساسه بالضلال والانحراف لفعله ذلك، على أن ينفصل عن إنسانيته. (وهذا هو موقف الناس الذين يضطرون لأن يعيشوا نزعة إجرامية ما كي يكونوا هم أنفسهم تماماً).

إن القوة والوضوح الداخلي اللذين تحتاج إليهما الأنا لكي تتخذ مثل هذا القرار إنما ينبعان، وبصورة سرية، من «الإنسان العظيم» الذي لا يرغب على ما يبدو في كشف نفسه تماماً. وربما النفس الكلية هي التي تريد من الأنا القيام بالاختيار الحر، أو ربما تعتمد النفس الكلية على الوعي لدى الإنسان وقراراته لكي تساعده في أن يصبح واضحاً. لكن ما من أحد، حين يواجه مثل هذه المشكلات الأخلاقية الصعبة، يستطيع عن جدارة أن يحكم على أفعال الآخرين. إذ يتعين على كل امرئ أن يواجه مشكلته الخاصة وأن يحاول البت فيما إذا كان على صواب أم لا. إن علينا، كما قال السيد البوذي الزيني

القديم، أن نحذو حذو راعي البقر الذي يراقب ثوره «والعصا بيده بحيث لا يرعى مروج الآخرين».

هذه الاكتشافات الجديدة لسيكولوجيا الأعماق لا بد من أن تغير شيئاً ما في وجهات نظرنا الأخلاقية الجماعية، نظراً لأنها تلزمنا بأن نحكم على أفعال البشر كلها بطريقة أكثر تفرداً ودقة. إن اكتشاف اللاشعور هو أحد اكتشافات العصر الحديث الأبعد أثراً والأوسع نطاقاً. لكن الاعتراف باللاشعور كحقيقة واقعة يشتمل على تفحص صادق للذات وعلى إعادة تنظيم لحياة المرء تجعل كثيراً من الناس يتابعون سلوكهم وكأنما لم يحدث شيء البتة. وإنه ليتطلب منا قدراً كبيراً من الشجاعة أن نأخذ اللاشعور وعالمه مأخذ الجد وأن نتناول بالجد نفسه المشكلات التي يثيرها. على أن معظم الناس أشد كسلاً من أن يفكروا عميقاً بتلك الجوانب الأخلاقية التي يعونها من سلوكهم، وهم بالتأكيد أشد كسلاً بكثير من أن يفكروا بالكيفية التي يؤثر بها اللاشعور فيهم.

الأنيما : أو الأنثى الداخلية :

ليس ظهور الظل ذاته هو المسؤول دائماً عن إثارة المشكلات الأخلاقية العويصة الصعبة. إذ غالباً ما يظهر «شخص داخلي» آخر. فإذا ما كان الحالم رجلاً، سيكتشف أن لا شعوره يتجسد بهيئة أنثى، بينما يتجسد بهيئة ذكر إذا كان صاحب الحلم امرأة. هذا الشخص الرمزي الثاني غالباً ما يبرز من وراء الظل، حاملاً معه مشكلات جديدة مغايرة. وقد أطلق يونغ على صورة المذكر اسم «أنيموس» وصورة المؤنث اسم «أنيما».

إذن، الأنيما هي تجسيد لجميع النزعات السيكولوجية الأنثوية في نفس الرجل، كالأحاسيس والأمزجة الغامضة مثلاً، الحدس التنبؤي، الاستعداد لتقبل اللامعقول، المقدرة على حب الأشخاص، الإحساس بالطبيعة ـ وأخيراً إنما ليس آخراً ـ علاقته باللاشعور. إذ ليس محض مصادفة أنهم في

العصور القديمة كـانوا يـستخدمون الكاهنـات (كالكاهنـة الإغريقيـة سـيبيل) لاستيحاء الإرادة الإلهية ولإقامة الصلات مع الآلهة.

وهناك مثال رائع بصورة خاصة عن الكيفيـة الـتي تعـاش فيهـا الأنيمـا كشخص داخل في نفس الرجل نجده في رجال الطب والكهان (الـشامانات) عند قبائل الأسكيمو والقبائل القطبية الأخـرى. إذ إن بعـض هـؤلاء يلبـسون ثياب النساء أو ترسم نهود على حللهم لكي تبين جانبهم الأنثـوي الـداخلي ـ الجانب الذي يتيح لهم إمكانيـة الاتـصال «بـأرض الأشـباح» (أي مـا نـدعوه باللاشعور).

ولقد سُجِّلت حالة تحكي لنا عن شاب أدخله إلى حياة الكهنوت شامان أكبر سناً وذلك بدفنه في حفرة من الثلج. فانتابته حالة من الحلمية واستنزاف القوى جعلته فيما يشبه الغيبوبة. في تلك الغيبوبة رأى بغتـة امـرأة تـشع نـوراً لقنته كل ما يود معرفته من تعاليم ثم قدمت لـه فيمـا بعـد، باعتبارهـا روحـه الحارسة، المساعدة اللازمة لممارسـة مهنتـه الـصعبة وذلـك بوصـله بقـوى الغيب. مثل هذه التجربة توضح لنا الأنيما بوصفها تجسيد العقل الباطن عنـد الرجل.

وكقاعدة، فإن الأم هي التي تصوغ قوام الأنيما لدى الرجـل بـصورتها الفردية. فإذا شعر أن أمه كانت ذات تأثير سلبي فيه، غالباً ما تعبر أنيمـاه عـن ذاتها بحالات مزاجية مكتئبة، سريعة الغضب وبالتردد وانعدام الشعور بالأمان وفرط الحساسية. (مع ذلك إذا ما تمكن من صد هجماتها السلبية عليه، يمكنـها في هذه الحالة أن تخدم في تعزيز ذكورته). وشخص الأنيمـا ـ الأم الـسلبية ـ سيعمل داخل نفسية رجل كهذا على تكرار الأفكار التالية إلى ما لا نهاية: «أنا لا شيء. ما من شيء له معنى عندي. لدى الآخرين الأمر مختلف.. أما أنـا.. فإنني لا أستمتع بشيء...» إن «أمزجة الأنيما» هذه تسبب نوعـاً مـن الكآبـة، الخوف من المرض أو من العجز أو من الحـوادث. كمـا أن الحيـاة بكاملـها تتخذ وجهاً كاسفاً قمطريراً. بل إن مثل هذه الأمزجة يمكن أن تـدفع الإنـسان

إلى الانتحار، وهي الحالة التي تصبح فيها الأنيما شيطان الموت. وتظهر في هذا الدور في فيلم كوكتو «أورفي».

يدعو الفرنسيون شخص الأنيما الذي هو من هذا النوع باسم «المرأة الفاتكة». (نسخة ألطف عن هذه الأنيما السلبية تجسدها ملكة الميل في سمفونية موزارت «الناي المسحور»). كذلك تجسد الجنيات الإغريقيات والألمانيات التي كانت واحدتهن تدعى سيرين أو لوريلي، هذا الجانب الخطر من الأنيما التي ترمز بشكلها هذا للوهم المدمر. وفيما يلي حكايا سيبيرية توضح سلوك أنيما مدمرة كهذه:



غالباً ما تتجسد الأنيما (أو العنصر المؤنث في نفس الذكر) على شكل ساحرة أو كاهنة ـ أي نساء لهن صلات «بقوى الظلام» و «عالم الأرواح» (أي اللاشعور). في الصورة أعلاه: ساحرة مع جنيات وشياطين (من نقش يعود للقرن السابع عشر).

ذات يوم يرى صياد منفرد امرأة جميلة تبرز من أعماق الغابة على الطرف الآخر من النهر. المرأة تلوح له بيدها وتغني:

أوه! تعال أيها الصياد الوحيد في هدأة الغسق

تعال! تعال! إني افتقدك!! إني أفتقدك!!

الآن سأعانقك، سأحضنك!!

فهيا، هيا! عشي قريب، عشي قريب

هيا، هيا، أيها الصياد الوحيد، الآن في هدأة الغسق

فيلقي الصياد بثيابه ويسبح في النهر، لكن فجأة تحلق المرأة في السماء على شكل بومة وهي تضحك ساخرة منه. وعندما يحاول السباحة عائداً إلى ثيابه تطغى عليه مياه النهر الباردة ويغرق».

في هذه الحكاية ترمز الانيما لحلم خيالي بالحب، بالسعادة، بالدفء الأمومي (عشها) ـ إنه الحلم الذي يدفع بالرجل بعيداً عن الواقع. فالصياد يغرق لأنه جرى إثر وهم يرغب فيه، وهم لا يمكن تحقيقه.

وهناك طريقة أخرى يمكن بها للأنيما السلبية في شخصية الرجل أن تتجلى على شكل ملاحظات أنثوية، سامة، لاسعة تحط من قدر كل شيء، ملاحظات من هذا النوع تحوي دائماً تحريفاً مبتذلاً للحقيقة وتكون مدمرة بطريقة بارعة. وفي العالم كله، هناك حكايات خرافية تظهر فيها «فتاة السم» (كما يسمونها في الشرق). هذه الفتاة مخلوقة جميلة تخفي سلاحها في جسمها ألا وهو السم الخفي الذي تقتل به عشاقها في أول ليلة يقضيها واحدهم معها. تحت هذا الستار، تكون الأنيما باردة قاسية القلب شأنها شأن بعض الجوانب الماكرة للطبيعة نفسها، وفي أوروبا غالباً ما تظهر حتى هذا اليوم من خلال الإيمان بالساحرات.





للأنيما (شأنها شأن الطفل) جانبان : خيرٌ وشرير (أو من فيلم أورفي (الذي يدور حول أسطورة أورفيوس) : حيث يمكن رؤية الأنيما على شكل امرأة فتاكة قادت أورفيوس إلى هلاكه (فقد حمله شخوص سود يمتّون لـ«العالم السفلي»). كذلك نجد الجنيات المدعوات لوريلي في الأساطير الجرمانية، نزاعة للشر.
وفي رسم يعود للقرن التاسع عشر أرواح مائية يغري غناؤها الرجال بالسير إلى حتفهم.

من جهة أخرى، إذا كانت تجربة الرجل فيما يتعلق بأمه إيجابية، أمكن لهذه التجربة أيضاً أن تؤثر في أنيماه بطرق نموذجية لكن مختلفة، ينتج عن ذلك أنه إما أن تطغى عليه الصفة الأنثوية أو يصبح فريسة للنساء وبذلك يكون عاجزاً عن التغلب على صعوبات الحياة. أنيما من هذا النوع يمكن أن تحول الرجل إلى عاطفي مرهف الحس أو تجعله مفرط الحساسية كالعوانس

المتقدمات في السن أو حساساً كأميرة الحكاية الخرافية التي أحست بوجود حبة فاصولياء تحت ثلاثين فراشاً على سريرها. على أن الظهور الأكثر براعة للأنيما السلبية نراه في بعض الحكايا الخرافية بهيئة أميرة تطلب إلى خطابها أن يحلوا لها سلسلة من الأحاجي والألغاز أو ربما، يختبئون في أنفها. فإذا أخفقوا في تقديم الحلول، أو تمكنت من اكتشافهم بعد اختبائهم، يكون مصيرهم الموت ـ وهي تنتصر باستمرار. إن الأنيما التي تتخذ هذا الستار تورط الرجال برهانات مدمرة. وبوسعنا أن نلحظ آثار خداع هذه الأنيما في جميع الحوارات العصابية ذات الصيغ الفكرية الزائفة تلك التي تمنع الإنسان من التماس المباشر مع الحياة وتعقيداتها الحقيقية. إنه يتأمل في الحياة إلى درجة يتعذر عليه أن يحياها إذ يفقد عفويته كلها وأحاسيسه التلقائية.



صور موازية من الأساطير السلافية: الروزالكا. فقد كان يعتقد أن هذه الكائنات هي أرواح فتيات غرقن في الماء وباستطاعتهن أن يسحرن الرجال المارين ويغرقنهم.

على أن أكثر تجليات الأنيما انتشاراً إنما هو ذاك الذي يتخذ شكل التخيل الجنسي. فالرجل قد يجد ما يدفعه لتغذية خيالاته بالتفرج على الأفلام وعروض التعري، أو بالحلم حلم يقظة بمادة مثيرة جنسياً. وهذا جانب بدائي فج من جوانب الأنيما، لا يصبح قاسراً إلا حين يعجز الرجل عن تعهد علاقاته العاطفية بالعناية الكافية ـ أي حين يظل موقفه الشعوري تجاه الحياة موقفاً طفولياً.

تتصف جوانب الأنيما هذه كلها بأن لها النزعة نفسها التي لاحظنا وجودها لدى الطفل: أي يمكن إسقاطها بحيث تظهر للرجل وكأنها صفات امرأة بعينها. فوجود الأنيما هوا لذي يجعل الرجل يقع فجأة في الغرام حين يرى امرأة لأول مرة ويدرك في الحال أن هذه «هي». في هذا الموقف، يشعر الرجل وكأنه يعرف تلك المرأة معرفة حميمة طيلة الوقت فيقع صريع هواها إلى درجة تبدو معها حالته للمراقب الخارجي وكأنها نوع من الجنون. إن النساء اللواتي يتصفن بشخصية «شبه ـ خرافية» يجذبن على نحو خاص إسقاطات أنيما كهذه، نظراً لأنه يمكن للرجل أن ينسب أي شيء تقريباً للمخلوق الذي يكون فاتن الغموض، بحيث يتمكن بالتالي من المضي قدماً لنسج الخيالات حوله.

يمكن لظهور الأنيما بصورة عاطفية محبوبة ومفاجئة كهذه الصورة أن يلحق اضطراباً شديداً بالعلاقة الزوجية للرجل وأن يفضي إلى ما يسمى بـ «المثلث البشري» وما يرافق ذلك من صعوبات. والحل المعقول لمثل هذه المعضلة يمكن أن نجده فقط حين يتم التعرف إلى الأنيما كقوة داخلية. ذلك أن الهدف الخفي للعقل الباطن من نصب شرك كهذا إنما هو أن يرغم الرجل على التطور وعلى إيصال كيانه الخاص لمرتبة النضج وذلك بدمج أكثر ما يستطيع من شخصيته اللاواعية بحياته الحقيقية ونقلها إليها.

لكن حسبي ما تحدثت به عن الجانب السلبي من الأنيما. إذ إن هنالك الكثير من الجوانب الإيجابية الهامة أيضاً. فالأنيما، مثلاً، مسؤولة عن قدرة الرجل على أن يجد شريكته الزوجية المناسبة. وهناك وظيفة أخرى لها الأهمية نفسها على الأقل: فحينما يعجز العقل المنطقي للرجل عن رؤية الحقائق الكامنة في عقله الباطن، تساعده الأنيما في نبشها. بيد أن الدور الأكثر حيوية هو ذاك الذي تلعبه الأنيما في توليف عقل الرجل مع القيم الداخلية الصحيحة ومن ثم شقها الطريق أمامه إلى أعماقه الداخلية الأبعد غوراً. هنا يبدو الأمر وكأن «المذياع» الداخلي يصبح مولفاً على موجة معينة بطول معين تستبعد معها التشويشات الأخرى كلها ولا يسمح بسماع أي صوت ما عدا صوت «الإنسان العظيم». إن الأنيما، وهي تستقبل هذه «الإذاعة» الداخلية، تتخذ دور الدليل المرشد، أو الوسيط، حيال العالم الداخلي وحيال النفس الكلية. تلك هي الكيفية التي تظهر عليها في المثال الذي ضربته سابقاً عن مباشرات الكهنة لحياتهم المهنية، وهذا هو دور بياتريس في فردوس دانتي وكذلك دور الإلهة إيزيس حين تتراءى في الحلم لأبوليوسن المؤلف الشهير لكتاب «الحمار الذهبي»، كي تدخله إلى صورة للحياة أكثر رفعة وروحانية.

هنا قد يساعدنا حلم رآه طبيب نفساني في الخامسة والأربعين من عمره في توضيح الكيفية التي يمكن بها للأنيما أن تكون دليلاً ومرشداً داخلياً. فحين ذهب إلى فراشه في الليلة السابقة لرؤيته هذا الحلم، كان يفكر بينه وبين نفسه أن من الصعب أن يظل وحيداً في حياته، مفتقراً لمؤازرة الكنيسة، كما وجد نفسه يحسد الناس الذين تحتضنهم بحنان الأم منظمة من المنظمات (فقد كان بروتستانتي المولد، لكن لم تكن قد ظلت لديه أية رابطة دينية) وهذا هو حلمه:

«أنا في ممر من ممرات كنيسة قديمة مليء بالناس أجلس، أنا وأمي وزوجتي، في طرف الممر على مقاعد تبدو وكأنها زائدة.

علي أن أحتفل بالقداس بوصفي أنا الكاهن، وأحمل بين يدي كتاب القداس الكبير أو بالأحرى كتاب صلوات أو ديوان شعر. هذا الكتاب غير مألوف بالنسبة إلي ومن الصعب علي أن أجد النص المناسب. إنني في حالة اضطراب شديدة إذ ينبغي علي أن أبدأ في الحال ومما يزيد الطين بلة ثرثرة أمي وزوجتي حول أمور تافهة. الآن يتوقف الأرغن عن العزف والكل ينتظرني، لذلك أنهض بتصميم تام وأطلب إلى إحدى الراهبات التي تركع خلفي أن تناولني كتاب قداسها وتدلني على المكان الصحيح - فتفعل ذلك بطريقة ملزمة. بعدئذ تتقدمني الراهبة نفسها، كما يفعل القندلفت، نحو المذبح الذي يقع في مكان ما خلفي وإلى اليسار، فنبدو وكأننا ندنو إليه من ممر جانبي. كتاب القداس أشبه بصحيفة من الصور، أو لوح طوله ثلاث أقدام وعرضه قدم واحدة، حيث أرى عليه النص مع الصور القديمة على شكل أعمدة، واحدها بجانب الآخر.

في البداية، يتعين على الراهبة أن تتلو جزءاً من الطقس الديني قبل أن أبدأ أنا، إذ لم أكن حتى تلك اللحظة قد وجدت المكان الصحيح في النص. عندئذ قالت لي إنه 15 تشرين الأول لكن الأرقام ليست واضحة وليس باستطاعتي أن أجده. رغم ذلك، وبتصميم تام، ألتفت نحو الجمع، وفي تلك اللحظة أجد 15 تشرين (النص قبل الأخير على اللوح) رغم أنني لا أعلم بعد، إن كنت قادراً على حل رموزه. أنا راغب في المحاولة كل الرغبة، هنا أستيقظ».

هذا الحلم عبر بطريقة رمزية عن جواب العقل الباطن على الأفكار التي راودت الحالم في الليلة السابقة. إذ كان يقول له بالحقيقة: «أنت نفسك يجب أن تصبح كاهناً في كنيستك الداخلية الخاصة - أي معبد روحك». بذلك يبين الحلم أن الحالم يحصل على المؤازرة المفيدة من إحدى المنظمات - إذ تحتويه كنيسة ما - ليست خارجية بل كنيسة موجودة في داخله.

فالناس (أي خصائصه النفسية كلها) تريده أن يقوم بدور الكاهن وأن يقيم القداس بنفسه. هنا، لا يمكن للحلم، بالطبع، أن يقصد القداس الفعلي إذ إن كتاب قداسه يختلف كثيراً عن كتاب القداس الحقيقي. فيبدو وكأن فكرة القداس قد استخدمت كرمز، لهذا السبب فهي تعني عملاً من أعمال التضحية يكون فيه الحضور الإلهي موجوداً بحيث يمكن للإنسان التواصل معه. وبالطبع، هذا الحل الرمزي ليس صحيحاً دائماً لكنه ذو علاقة وثيقة بهذا الحالم بالذات. إنه حل نموذجي بالنسبة إلى بروتستانتي نظرا لأن الإنسان الذي يظل، من خلال إيمانه الحقيقي، محتوى ضمن الكنيسة الكاثوليكية يرى أنيماه، عادة، بصورة الكنيسة نفسها، وصورها المقدسة هي بالنسبة إليه رموز للعقل الباطن. حالمنا هذا لم يكن قد عاش من قبل هذه التجربة الكنسية وهذا يفسر لماذا كان عليه أن يتبع طريقاً داخلياً. بل الأكثر من ذلك أن الحلم كان يقول له ما ينبغي فعله. فقد قال: «ارتباطك ـ الأمومي وانبساطيتك (التي تمثلها الزوجة التي هي انبساطية) تلهيانك وتفقدانك الشعور بالأمان وتمنعانك بثرثرتهما الفارغة من الاحتفال بقداسك الداخلي. لكن إذا ما تبعت الراهبة (الأنيما الانطوائية) فإنها ستقودك كخادمة وكراهبة في الوقت نفسه. أن لديها كتاب قداس غريباً من نوعه، يتألف من 16 صورة قديمة (4×4). وقداسك يتكون من تأملك لهذه الصور النفسية التي تكشفها لك أنيماك الدينية». أي بعبارة أخرى، إذا ما تغلب الحالم على ريبيته الداخلية الناجمة عن عقدة الأم لديه فإنه سيكتشف أن مهمته في الحياة لها طبيعة الخدمة الكهنوتية وخصائصها وأنه إذا ما فكر بالمعنى الرمزي للصور داخل نفسه فإن تفكيره سيقوده إلى ذلك الإدراك.



منظر تقليدي لأنيما شيطانية بهيئة ساحرة قبيحة ـ في رسم ألماني يعود للقرن السادس عشر وعنوانه «العريس المسحور».

في هذا الحلم تظهر الأنيما بدورها الإيجابي الصحيح ـ أي كوسيط بين الأنا والنفس الكلية. أما صيغة الصور 4×4 فتدل على حقيقة معينة هي أن الاحتفال بالقداس الداخلي يتم خدمة لكامل الذات. وكما أوضح يونغ، تعبر نواة النفس عن ذاتها عادة بنوع من أنواع البنى الرباعية. كذلك يرتبط العدد «4» بالأنيما لأن هناك، كما أشار يونغ، أربع مراحل في نموها. المرحلة الأولى يرمز إليها على أفضل نحو بشخص حواء الذي يمثل العلاقات الحيوية والغريزية المحض. المرحلة الثانية يمكن رؤيتها بشخص هيلين في مسرحية فاوست: إنها تجسد المستوى الرومانسي والجمالي لكنها، مع ذلك، تظل متسمة ببعض العناصر الجنسية. المرحلة الثالثة تمثلها مريم العذراء، مثلاً ـ أي الشخصية التي ترفع الحب (الجنس) إلى ذرى التكريس الروحي. الرابعة يرمز إليها بسابينيتا، أي الحكمة التي تتجاوز حتى أشد الأشكال قداسة ونقاء. المثال الآخر عن هذا النمط هو شولاميت في أغنية سليمان (وفي التطور النفسي للإنسان الحديث، نادراً ما يتم الوصول لهذه المرحلة غير أن الموناليزا تبلغ أقرب النقاط لأنيما الحكمة هذه).

هنا، أكتفي بالإشارة إلى أن مفهوم الرباعية غالباً ما يرد في بعض أنواع المادة الرمزية. وفيما بعد سنناقش الجوانب الأساسية لهذا المفهوم.

لكن ما تراه الدور الذي تقوم به الأنيما كدليل إلى العالم الداخلي وماذا يعني عملياً؟ هذا الدور الإيجابي يحدث حين يحمل الإنسان على محمل الجد المشاعر، الأمزجة، التوقعات، التخيلات التي ترسلها أنيماه ويثبتها بصيغة ما ـ كصيغة كتابية مثلاً رسم، نحت، تأليف موسيقي، أو رقص. وعندما يعمل في هذا المجال بأناة وصبر، فإن مواد لا شعورية أخرى أكثر عمقاً تنبعث من الأعماق وتتصل مع المادة الأولى. وبعد تثبيت التخيل بصيغة محددة ما، يتعين فحص هذه الصيغة فكرياً وأخلاقياً على حد سواء برد الفعل الشعوري المقوِّم. ومن الضروري النظر إليه وكأنه حقيقي تماماً، إذ ينبغي ألا يكون هناك أي شك ضمني فيه أو القول «بأنه مجرد تخيل» وإذا ما مورس

هذا الأمر بإخلاص تام وعلى مدى زمني طويل، فإن عملية التفرد تصبح شيئاً فشيئاً هي الواقع الوحيد كما يمكن أن تتكشف بصيغتها الصحيحة.

أمثلة كثيرة من الأدب ترينا الأنيما كدليل ووسيط للعالم الداخلي، منها: هيينروتوماشيا لفرانسيسكو كولونا، «هي» لرايدر هاغارد، «الأنثى الخالدة» في مسرحية فاوست لغوته. وفي نص صوفي يعود للعصور الوسطى، تشرح الأنيما طبيعتها الخاصة طبقاً لمايلي:

«أنا زهرة الحقل وزنبقة الوديان. أنا أم الحب الجميل، أم الخوف، المعرفة، الأمل المقدس... أنا وسيطة العناصر التي تجعل العنصر يتفق مع الآخر، أنا التي تجعل الحار بارداً والبارد حاراً، الجاف رطباً، والرطب جافاً، القاسي ليناً واللين قاسياً.. أنا الشرع لدى رجل الدين والكلمة لدى النبي والنصح لدى الحكيم. أنا أميت وأحيي وليس هناك من أحد ينجو من قبضة يدي».

في العصور الوسطى، حدث نوع من التمايز الروحي المحسوس في المسائل الدينية والشعرية والقضايا الثقافية الأخرى. كما تم التعرف إلى عالم اللاشعور الخيالي بقدر من الوضوح أكثر من ذي قبل. وخلال تلك المرحلة، كانت عبادة الفرسان للسيدات إنما تدل على محاولة تمييز الجانب الأنثوي من طبيعة الرجل بالنسبة إلى المرأة الخارجية وكذلك بالنسبة إلى العالم الداخلي.

فالسيدة التي كان الفارس يكرس نفسه لخدمتها والتي كان يقوم بأعماله البطولية كرمى لعينيها، هي بالطبع تجسيد للأنيما. كما أن اسم حاملة الكأس المقدسة في نسخة وولفرام فون ايشنباخ من الأسطورة، هو بالحقيقة ذو دلالة خاصة، إنه: Conduir ـ amour (أي «دليلة الحب»). لقد علمت البطل أن يميز بين كل من مشاعره وسلوكه تجاه النساء. لكن فيما بعد، تم التخلي عن هذه المحاولة الشخصية والفردية لتطوير العلاقة مع الأنيما وذلك حين اختلط جانبها اللاشعوري بشخصية العذراء التي

أصبحت بعدئذ موضع إكبار وإجلال لا حدود لهما. وعندما تم فهم الأنيما، العذراء، على أنها كلية الإيجابيات، فقد غدت جوانبها السلبية تظهر على شكل إيمان بالساحرات.

في الصين، ثمة شخصية توازي شخصية مريم العذراء هي الإلهة كوان ـ يين. لكن شخصية الأنيما الصينية الأكثر شعبية هي «سيدة القمر» التي تهب المفضلين لديها موهبة الشعر أو الموسيقى والتي يمكن أن تمنحهم حتى الخلود. هذا النموذج الأصلي تمثله في الهند شاكتي، بارفاتي، راتي وإلهات أخرى كثيرات، أما عند المسلمين فتمثله بصورة رئيسية فاطمة الزهراء ابنة الرسول.



العلاقة بين فكرة الأربعة والأنيما تظهر أعلاه في لوحة للفنان السويسري بطرس بركهالوسر. إذ تظهر أنيما ذات أربع عيون على شكل رؤيا مخيفة ساحرة. وللعيون الأربع دلالة رمزية مشابهة لدلالة الصور الست عشرة في الحلم الذي ذكرناه آنفاً. إنها ترمز إلى أن الأنيما تتضمن إمكانية تحقيق الكليانية.

على أن عبادة الأنيما، كشخص معترف به رسمياً، تحمل معها سيئة خطيرة هي أنها تفقد جوانبها الفردية. من جهة أخرى، فإنه إذا ما نظر إليها باعتبارها كائناً إنسانياً حصراً، يكون هنالك خط مماثل وهو أنها إذا ما أسقطت على العالم الخارجي، فإنه لا يمكن أن يعود لها وجود إلا هناك. هذه الحالة الأخيرة يمكن أن تخلق متاعب لا حدود لها. نظراً لأن الإنسان يصبح إما ضحية لأوهامه وتخيلاته الجنسية، أو معتمداً اعتماداً إجبارياً على امرأة بعينها من الواقع.

وحده القرار المؤلم (إنما البسيط بجوهره) في أن يحمل المرء مشاعره وتخيلاته على محمل الجد، يمكن أن يحول في هذه المرحلة دون الركود الكامل لعملية التفرد الداخلية وتوقفها، نظراً لأن الإنسان لا يستطيع إلا بهذه الطريقة فقط أن يكتشف ما تعني له هذه الشخصية كواقع داخلي. لهذا تغدو الأنيما مرة ثانية ما كانته أصلاً ـ أي «الأنثى الداخلية» التي تنقل الرسائل الحيوية التي تبعث بها النفس الكلية.

الأنيموس أو : «الذكر الداخلي» :

كما أن للأنيما لدى الرجل جوانب حسنة وجوانب سيئة كذلك هي الحال بالنسبة إلى الأنيموس أي ما يجسد الذكر في اللاشعور عند المرأة، غير أن الأنيموس لا يظهر كثيراً بهيئة خيال جنسي أو حالة مزاجية جنسية، بل الاحتمال الأكبر هو أن يتخذ صورة قناعة «مقدسة» خفية. وعندما تعبر المرأة عن هذه القناعة بصوت ذكري عال ملح أو تفرضها على الآخرين عن طريق مشاهد عاطفية عنيفة، يسهل كثيراً تمييز الذكورة الكامنة في أعماق تلك المرأة لكن حتى لدى المرأة التي تبدو ظاهرياً شديدة الأنوثة، يمكن أن يكون الأنيموس قوة شديدة لا سبيل للخلاص من قبضتها أيضاً. إذ قد يجد المرء نفسه فجأة قبالة شي ما في المرأة عنيد وبارد ومتعذر المنال تماماً.

إحدى الموضوعات المفضلة التي يكررها الأنيموس باستمرار في أعماق ذلك النوع من النساء، تسير طبقاً لما يلي: «الشيء الوحيد الذي أرغب به في هذا العالم هو الحب أما هو فإنه لا يحبني» أو «في هذا الموقف احتمالان ـ وكلاهما سيء مثله مثل الآخر» (ذلك أن الأنيموس لا يعتقد بالاستثناءات أبداً). والمرأة قلما تستطيع مناقضة رأي الأنيموس، نظراً لأنه يكون صحيحاً، عادة، بوجه عام، مع ذلك نادراً ما يبدو أنه يناسب الموقف الفردي. فالاحتمال الكبير هو أن يكون الرأي معقولاً إنما لا صلة له بالنقطة الأساسية في الموقف.

وهذا يفسر لماذا يتخذ الأنيموس أحياناً، شأنه شأن الأنيما، هيئة شيطان الموت. مثال على ذلك، في حكايا خرافية من حكايا الغجر «يأتي أحد الغرباء الوسيمين فتستقبله امرأة وحيدة رغم أنها كانت قد رأت حلماً يحذرها من أنه هو ذاته ملك الموت. وبعد أن يبقى معها فترة من الزمن، تضغط عليه لكي يخبرها من هو حقاً. في البداية يرفض قائلاً إنها ستقضي نحبها إن فعل ذلك. لكنها تصر فيكشف لها فجأة أنه هو الموت نفسه. وفي الحال تقضي المرأة نحبها خوفاً وهلعاً.



هيثكليف، البطل المشؤوم في رواية الكاتبة البريطانية إميلي برونتي: «مرتفعات ويذرنغ» (1847) إنه، جزئياً، صورة شيطانية سلبية للأنيموس ـ ولعله الصورة التي يظهر فيها الأنيموس الخاص لإميلي برونتي. في الصورة المركبة أعلاه، هيثكليف (الذي قام بدوره لورنس أوليفييه في فيلم ظهر عام 1939) يواجه إميلي (الصورة بريشة أخيها) وفي الخلف، مرتفعات ويذرنغ، كما هي اليوم.



مثالان عن شخوص الأنيموس الخطرة :

صورة (للفنان الفرنسي غوستاف دوري من القرن التاسع عشر) من الصور الإيضاحية للحكاية الشعبية «ذي اللحية الزرقاء». هنا، ذو اللحية الزرقاء يحذر زوجته من فتح باب بعينه. (وبالطبع - تفتح الزوجة ذلك الباب - فتجد جثث الزوجات السابقات لذي اللحية الزرقاء. يمسكها زوجها بالجرم المشهود فتلحق بسابقاتها).



لوحة لقاطع الطريق كلود دوفان من القرن التاسع عشر، إنه قاطع الطريق الذي سلب سيدة مسافرة كل ما معها لكنه رد لها ما سلبها إياه بشرط واحد هو أن ترقص معه بجانب الطريق.

وإذا نظرنا من وجهة أسطورية، قد يكون الغريب الوسيم صورة ـ أب أو صورة ـ إله وثنية تظهر بهيئة ملك الموت (مثل خطف هيدس لبيرسيفون)، لكنه، سيكولوجيا، يمثل صيغة خاصة للأنيموس تدفع بالنساء بعيداً عن جميع العلاقات الإنسانية ولا سيما الاحتكاكات بالرجال الحقيقيين, إنه يجسد شرنقة الأفكار المفعمة بالرغبة والأحكام حول الكيفية التي «يجب أن تكون عليها» الأشياء التي تفصل المرأة عن واقع الحياة.

غير أن الأنيموس السلبي لا يظهر بهيئة شيطان ـ موت وحسب، بل إنه في الأساطير والحكايا الخرافية يلعب دور السارق القاتل. أحد الأمثلة على ذلك هو ذو اللحية الزرقاء الذي يقتل في السر جميع زوجاته ويخفيهن في إحدى الحجرات السرية. بهذا الشكل يجسد الأنيموس جميع الأفكار التدميرية الباردة شبه الواعية تلك التي تغزو المرأة في ساعاتها الخاصة، لاسيما حين تفشل في إدراك بعض متطلبات اللاشعور. إنها، حينذاك، تبدأ التفكير في ميراث العائلة وقضايا من ذلك النوع ـ أي شبكة الأفكار الحسابية المفعمة بالحقد والكيد والتي تجعلها في حالة تصل إلى حد تتمنى فيه الموت للآخرين. («عندما يموت أحدنا، سأنتقل إلى الريفييرا». قالت امرأة لزوجها حين رأت شاطئ المتوسط الجميل ـ وهي الفكرة التي اعتبرت غير مؤذية نسبياً لأنها هي التي عبرت عنها!).

يمكن للزوجة، باحتضانها مواقف تدميرية سرية، أن تدفع زوجها، وللأم أن تدفع أطفالها إلى مهاوي المرض أو الحوادث بل حتى الموت. أو يمكنها أن تقرر إبقاء الأولاد بعيداً عن الزواج ـ شكل الشر المختبئ في الأعماق والذي نادراً ما يظهر إلى سطح العقل الواعي لدى الأم، (فذات مرة قالت لي عجوز ساذجة، وهي تريني صورة لابنها الذي غرق وهو في السابعة والعشرين من عمره: «هذا خير له في نظري، أجل إنه خير من أن تأخذه امرأة أخرى»).

كذلك فإن السلبية الغريبة وشكل الإحساس كله أو انعدام الشعور

بالأمان الذي يمكن أن يؤدي إلى ما يشبه الإحساس بالعدمية، كلها قد تكون أحياناً نتيجة رأي من آراء الأنيموس اللاشعوري. ففي أعماق كينونة المرأة، يهمس الأنيموس: «أنت بلا أمل، فما نفع المحاولة! لا جدوى من فعل أي شيء، فالحياة لن تتغير نحو الأفضل أبداً».

ولسوء الحظ، حين يستحوذ أحد تجسيدات اللاشعور هذه على ذهننا، يبدو وكأنما تسيطر علينا مثل تلك الأفكار والمشاعر. إذ تندمج بها الأنا إلى درجة يتعذر معها فصلها عنها ورؤية ما هي عليه فعلاً. والمرء يكون «ممسوساً» حقاً بذلك الشخص النابع من اللاشعور. وبعد أن يزول ذلك «المس»، بعدها فقط، يدرك المرء بكل خوف العالم أنه قال وفعل أشياء تناقض مناقضة تامة أفكاره الحقيقية ومشاعره ـ أي أن المرء كان ضحية عامل نفسي غريب.

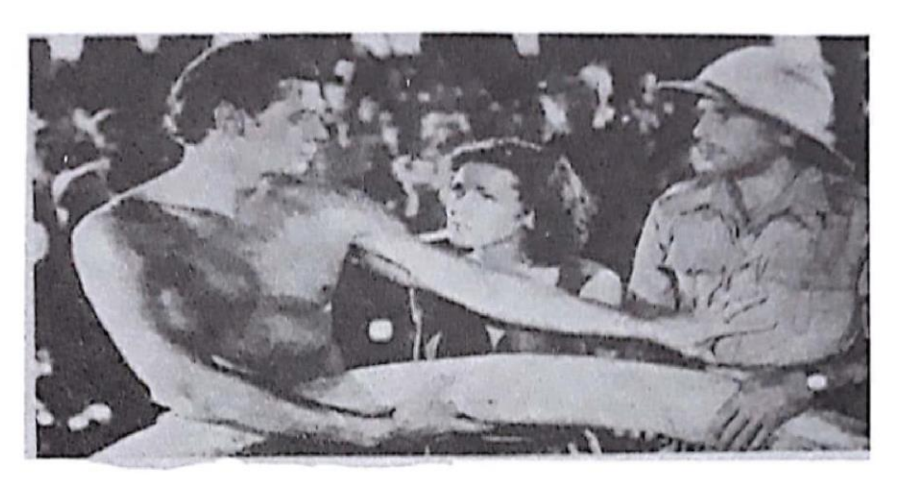
وكما هو شأن الأنيما، فإن الأنيموس لا يتكون من صفات سلبية كالوحشية مثلاً والقسوة والكلام الفارغ والأفكار الشريرة العنيدة الصامتة وحسب، بل له أيضاً جانبه الإيجابي القيِّم للغاية؛ إذ باستطاعته أيضاً أن يقيم جسراً إلى النفس الكلية بنشاطه الإبداعي. الحلم التالي، وهو حلم امرأة في الخامسة والأربعين من عمرها، قد يساعد في توضيح هذه النقطة:

«شخصان مقنعان يتسلقان الشرفة ثم يدخلان البيت. إنهما متجلببان بمعطفين أسودين سابلين ذوي غطاء رأسي، ويبدوان وكأنهما يرغبان بتعذيبي أنا وأختي التي تختبئ تحت السرير، لكنهما يسحبانها وحدها بواسطة مكنسة ويعذبانها. بعدئذ يأتي دوري، فيدفعني القائد منهما إلى الجدار ثم يقوم بحركات سحرية أمام وجهي. في أثناء ذلك، يرسم مساعده صورة على الجدار وحين أراها أهتف (كي أبدو ودية) «أوه! إنه لرسم جميل!!» حينذاك يغدو لمعذبي فجأة محيا فنان نبيل فيقول «نعم، فعلاً». ثم يشرع بتنظيف نظارتيه».

الجانب السادي من هذين الشخصين تعرفه الحالمة جيداً، إذ كانت، بالحقيقة، تعاني من نوبات قلق شديدة الوطأة يصبح هاجسها الوحيد فيها أن الناس الذين تحبهم في خطر شديد ـ أو أنهم موتى. لكن كون الأنيموس اتخذ في الحلم شخصية مزدوجة، فتلك حقيقة تدل على أن اللصين يجسدان عاملاً نفسياً مزدوج التأثير وقد يكون شيئاً مختلفاً تماماً عن أفكارها التعذيبية هذه. فأخت الحالمة التي تفر من الرجلين وتختفي ثم يتم الإمساك بها وتعذيبها، كانت بالواقع، قد توفيت وهي في عز صباها. وقد كانت فنانة موهوبة لكنها لم تستفد من موهبتها إلا قليلاً. الشيء التالي الذي يكشفه الحلم هو أن اللصين المقنعين هما بالحقيقة فنانان متنكران وأن الحالمة إذا ما تعرفت إلى مواهبهما (التي هي مواهبها نفسها) فإنهما سيقلعان عن إلحاق الأذى بها.

فما هو المغزى الأعمق لهذا الحلم؟ مغزاه هو أنه خلف تشنجات القلق، ثمة، بالحقيقة، خطر قاتل أكيد، لكن، ثمة أيضاً إمكانات إبداعية لدى الحالمة. فهي، مثلما كانت الأخت، لديها موهبة الفنانة، لكنها تشك فيما إذا كان باستطاعة الرسم أن يكون نشاطاً ذا معنى بالنسبة إليها. والآن يأتي حلمها ليقول لها بأشد الأساليب جدية إن عليها أن تحقق تلك الموهبة. وإذا ما أطاعت الأمر، فإن الأنيموس المعذِّب المدمِّر سيتحول إلى فعالية إبداعية، ذات مضمون.

وكما هو الشأن في هذا الحلم، غالباً ما يظهر الأنيموس على شكل جماعة من الرجال. فاللاشعور، بهذه الطريقة، يرمز إلى أن الأنيموس يمثل عنصراً جماعياً لا فردياً. وبسبب هذه العقلية ـ الجماعية، تشير النساء عادة (حين يتكلم الأنيموس عبر واحدتهن) إلى «الواحد» أو «الهم» أو «كل واحد» وبأحوال غالباً ما يتضمن حديثهن معها كلمات من نوع «دائماً» و«يجب» و«ينبغي».







تجسيدات المراحل الأربع للأنيموس: الأول: هو الرجل ذو الكمال الجسماني ـ بطل الأدغال الخرافي طرزان (وقد لعب دوره جوني وايسملر). الثاني: الرجل «الرومانسي» ـ ويمثله الشاعر الإنكليزي شيلي من القرن التاسع عشر «رجل الأفعال». الثالث: الذي يمثله الكاتب الأمريكي ارنست همنغواي، بطل الحروب، الصياد... إلخ.





الرابع : هو حامل «الكلمة» ـ ويمثله لويد جورج، الخطيب السياسي الكبير.

أما الخامس فهو الحكيم المرشد للحقيقة الروحانية ـ وغالباً ما يظهر بهيئة غاندي.

ثمة آلاف الأساطير والحكايا الخرافية التي تروي لنا قصة الأمير الذي حوَّله سحر ساحرة إلى حيوان بري أو وحش ثم خلصه من السحر حب فتاة ـ وهي العملية التي ترمز للطريقة التي ينتقل فيها الأنيموس إلى ساحة الشعور والوعي (وقد علق الدكتور هندرسون على دلالة فكرة «الحسناء والوحش» هذه في الفصل السابق). وكثيراً جداً ما تُمنع البطلة من توجيه أسئلة تتعلق بحبيبها وزوجها الغامض المجهول، أو تلتقي به في الظلام فقط وقد لا تنظر إليه مطلقاً. دلالة ذلك هي أنها، من خلال حبها لعريسها وثقتها العمياء به، ستكون قادرة على افتدائه وتخليصه. لكن هذا لا يتحقق البتة. فهي دائماً تحنث بوعدها ولا تجد حبيبها مرة ثانية إلا بعد بحث شاق طويل وبعد الكثير من المعاناة.

ما يوازي ذلك في الحياة الواقعية هو أن الانتباه الشعوري الذي يتعين على المرأة أن توليه لمشكلة أنيموسها يستغرق الكثير من الوقت ويتطلب الكثير من المعاناة. لكن إذا ما أدركت من هو أنيموسها وماذا يفعل لها، وإذا واجهت تلك الحقائق مواجهة مباشرة بدلاً من أن تسمح لهما بالاستحواذ عليها، فإن من الممكن أن يتحول أنيموسها إلى رفيق داخلي لا يقدر بثمن، رفيق يهبها صفات الذكر البالغة الأهمية من مبادرة وشجاعة وموضوعية وحكمة روحانية.

يمر الأنيموس، شأنه شأن الأنيما، بمراحل أربع للتطور. فهو في البداية يظهر كتجسيد للقوة الجسدية المحض ـ بصورة البطل الرياضي، مثلاً أو «رجل العضلات». في المرحلة الثانية يغدو ممتلكاً لروح المبادرة والقدرة على العمل المخطط. في المرحلة الثالثة، يصبح الأنيموس هو «الكلمة» وغالباً ما يظهر على شكل أستاذ أو رجل دين. أخيراً. وفي ظهوره الرابع، يكون الأنيموس تجسيداً للمعنى. إذ يصبح في مستواه الأرفع هذا، (وشأنه شأن الأنيما) وسيط التجربة الدينية التي تكتسب الحياة بنتيجتها معنى جديداً. إنه يهب المرأة الثبات الروحي، وهو الدعم الداخلي الخفي

الذي يعوضها عن رقتها الخارجية. يربط الأنيموس أحياناً، حين يبلغ صورته الأرقى، عقل المرأة بالنمو الروحي الخاص بسنها، ويمكن نتيجة لذلك أن يجعلها أكثر تقبلاً من الرجل للأفكار الإبداعية الجديدة. لهذا السبب، كانت كثير من الشعوب في العصور السابقة تستخدم النساء كوسيطات وحي وعرافات. فالجرأة الخلاقة التي يتميز بها أنيموسهن. الإيجابي تعبر أحياناً عن أفكار وخواطر تحث الرجال على الشروع بمشاريع جديدة.

لكن، يمكن «للرجل الداخلي» في نفس المرأة أن يسبب مشكلات زوجية مشابهة لتلك التي ذكرناها في القسم المتعلق بالأنيما. وما يعقد الأمور على نحو خاص هو أن استحواذ الأنيموس (أو الأنيما) على أحد الشريكين الزوجيين قد يمارس، وبصورة آلية، تأثيراً مثيراً للغضب لدى الشريك الآخر إلى حد يغدو معه مستحوذاً عليه هو الآخر. إذ دائماً ما يميل الأنيموس والأنيما إلى جر الحوار إلى مستوى منخفض جداً وإلى خلق جو عاطفي سريع الغضب ومرفوض.

يمكن للجانب الإيجابي من الأنيموس، كما ذكرت من قبل، أن يجسد الروح المغامرة والشجاعة والصدق، وكذلك العمق الروحي، حين يبلغ أرقى أشكاله. وهكذا، يمكن للمرأة من خلاله أن تعيش العمليات الأساسية لموقفها الثقافي والموضوعي الذاتي، كما يمكنها أن تشق الطريق إلى أن تبلغ موقفاً روحياً مكثفاً تجاه الحياة. الأمر الذي يفترض مسبقاً، بالطبع، أن يكف أنيموسها عن تمثيل آراء هي فوق النقد. فالمرأة يجب أن تجد الشجاعة وسعة العقل الداخلية قبل أن تضع قدسية قناعاتها موضع السؤال. حينذاك فقط، ستكون قادرة على الانخراط في إيماءات العقل الباطن، خاصة حين تتناقض مع آراء الأنيموس لديها. وحينذاك فقط، ستنتقل تجليات النفس من أعماقها إلى السطح وتتمكن وهي بكامل وعيها من فهم معناها.

النفس : رموز الكلية :

إذا دخل الإنسان في صراع جدي مع مشكلة من مشكلات الأنيما (أو الأنيموس) فترة طويلة وكافية إلى حد يتعذر عليه بعده أن يتطابق مع هذه الأنيما (أو الأنيموس). فإن اللاشعور يعمل مرة ثانية على تغيير قوامه الأساسي ويتخذ شكلاً رمزياً جديداً يمثل النفس: أي النواة الأشد صميمية للذات. يتجسد هذا المركز في أحلام المرأة، عادة: بهيئة شخصية نسائية رفيعة ـ كاهنة مثلاً، عرافة، الأم الأرض، أو إلهة الطبيعة أو الحب. أما لدى الرجل فتظهر على شكل مباشر مذكر وحارس (غورو هندي: أي معلم) أو شيخ حكيم أو روح الطبيعة وما شابه. وهناك حكايتان شعبيتان توضحان الدور الذي يمكن أن تلعبه شخصية كهذه. أولاهما أوسترالية تسير وفق التالي:

أمر أحد الملوك جنده بأن يحرسوا كل ليلة رفات أميرة سوداء كانت قد سُحرت لكن تلك الأميرة كانت تنهض كل ليلة وتقتل حارسها. أخيراً يأتي دور جندي ييأس ويفر إلى الغابات. هناك يلتقي بعازف غيتار عجوز هو «إلهنا نفسه». فيخبره هذا الموسيقي العجوز عن مكان في الكنيسة يختفي فيه كما يعلمه كيف يتصرف بحيث لا تستطيع الأميرة السوداء الوصول إليه. فيتمكن الجندي، بهذه المساعدة الإلهية، من فك سحر الأميرة والزواج بها».

من الواضح، هنا، أن عازف الغيتار العجوز الذي هو «إلهنا نفسه» ليس إلا اصطلاحاً سيكولوجياً، أو تجسيداً رمزياً للنفس. إذ تتمكن الأنا، بمساعدة عازف الغيتار أو النفس ذاتها، من تفادي الهلاك والتغلب ـ بل وحتى إنقاذ ـ الجانب الأشد خطورة من الأنيما.

وكما قلت، تتخذ النفس الكلية، في ذات المرأة، تجسيدات أنثوية. يوضح هذه النقطة القصة الثانية وهي من قصص الاسكيمو:

«فتاة وحيدة خائبة في الحب تلتقي بساحر مسافر في زورق نحاسي. إنه «روح القمر» الذي وهب الحيوانات كلها للإنسان والذي يهب أيضاً الحظ في

الصيد. فيخطف الفتاة إلى العالم السماوي. وذات مرة، حين يكون «روح القمر» قد غادرها، تقوم بزيارة لبيت صغير قريب من بيت «روح القمر». هناك تجد امرأة ضئيلة الحجم، لباسها «غشاء معوي لفقمة ذات لحية» تحذر البطلة من «روح القمر» قائلة إنه يخطط لقتلها (ثم يتبين أنه هو الذي يقتل النساء، أي أنه أشبه بذي اللحية الزرقاء)، وأن المرأة الضئيلة الحجم تجدل حبلاً يمكن للفتاة أن تهبط بواسطته إلى الأرض وقت الهلال، وهي اللحظة التي تستطيع فيها تلك المرأة أن توهن «روح القمر». وبالفعل تهبط الفتاة، لكن حين تصل إلى الأرض لا تفتح عينيها بسرعة طبقاً لما قالته المرأة ذات الحجم الضئيل، فتتحول نتيجة لذلك إلى عنكبوت ولا يعود باستطاعتها أن ترجع بشراً أبداً».

كما لاحظنا، فإن الموسيقي ذا الصفة الإلهية في الحكاية الأولى إنما هو تجسيد «للشيخ الحكيم» وهو تجسيد نموذجي للنفس. إنه قريب من العراف مرلين في أسطورة تمت للعصور الوسطى أو الإله الإغريقي هرمز. أما المرأة الضئيلة الحجم بثيابها ـ الغشائية الغريبة فهي شخصية موازية، ترمز للنفس وهي تظهر بذاتها الأنثوية. والموسيقي العجوز ينقذ البطل من الهلاك الذي تحمله له الأنيما، فيما تحمي المرأة الضئيلة الفتاة من «سفاح» أسكيمي (يتخذ شكل روح القمر، أي الأنيموس لديها). لكن في هذه الحالة تجري الأمور في المجرى الخطأ ـ وهي النقطة التي سأتناولها فيما بعد.

بيد أن النفس لا تتخذ دائما هيئة شيخ حكيم أو شيخة حكيمة. فهذه التجسيدات المنطوية على المفارقة ليست سوى محاولات للتعبير عن شيء لا يحتويه الزمان احتواء كلياً ـ شيء هو في الآن نفسه فتي وهرم. وفيما يلي حلم رجل في أواسط عمره يوضح النفس التي تظهر على شكل شاب فتي:

«من الشارع، يدخل إلى حديقتنا شاب على ظهر حصان (ليس هناك شجيرات ولا سياج كما هي الحال في الواقع فالحديقة مكشوفة وبلا سياج). لا أعلم تماماً إن كان ذلك الفارس قد دخل عن قصد أم أن الحصان قد جمح به رغماً عنه إلى هنا.

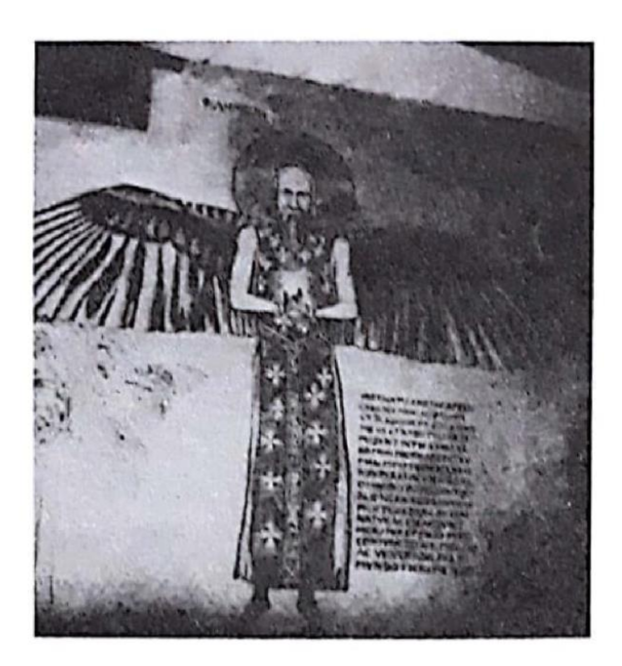
أنا أقف على الممر الذي يفضي إلى مكتبي وأراقب وصوله بسرور كبير. فمنظر الفتى على حصانه الجميل ترك في نفسي أشد الانطباعات تأثيراً.

الحصان حيوان بري ضئيل الحجم، يجسد القوة (ويشابه خنزيراً برياً) وله جلد رمادي ـ فضي، سميك كث الشعر. الحصان يعبر بي، والفتى على ظهره، على الممر الواقع بين المكتب والبيت، بعدئذ يقفز الفتى عن ظهر حصانه ثم يقوده بعناية بحيث لا يدوس حوض الأزهار بزنابقه الأرجوانية والحمراء الجميلة. فذلك الحوض كانت قد أعدته زوجتي مؤخراً وكانت هي التي زرعته (حادثة حلمية).

إن هذا الشاب يرمز للنفس ويرمز معها لتجدد الحياة، «للوثوب الحيوي» L'elan vital الخلاق وللتوجه الروحي الجديد الذي يغدو كل شيء بواسطته مفعماً بالحياة والمغامرة.

فإذا التزم الإنسان بتعليمات عقله الباطن، أمكن لهذا العقل أن يمنحه هذه الهبة بحيث تتحول الحياة التي باتت قاتمة آسنة، إلى مغامرة داخلية غنية لا نهاية لها، وملأى بالإمكانات الخلاقة. هذا التجسيد الفني للنفس يمكن أن يظهر هو نفسه، في سيكولوجيا المرأة، على شكل فتاة ذات مواهب خارقة للطبيعة. والحالمة، في هذا المثال، امرأة في أواخر أربعيناتها:

«رأيت نفسي أقف قبالة كنيسة وأغسل الرصيف بالماء. بعدئذ ركضت منحدرة في الشارع في اللحظة نفسها التي خرج فيها طلاب المدرسة الثانوية من مدرستهم. فوصلت إلى نهر آسن مُدَّ عليه لوح أو جذع شجرة، لكن حين حاولت اجتياز النهر، وثب طالب شرير على اللوح بحيث طقطق اللوح وكدت أسقط في النهر الذي كان يلعب على ضفته الأخرى ثلاث فتيات صغيرات. صحت «أبله». وفجأة رأيت إحدى الفتيات تمد يدها وكأنها تساعدني. فكرت أن يدها الصغيرة ليست بالقوة التي تكفي لمساعدتي، لكن حين أمسكت بها، أفلحت، بغير أدنى جهد، في سحبي عبر النهر ثم إلى الضفة الأخرى».



غالباً ما تتخذ النفس الكلية في أحلام الرجال هيئة «الشيوخ الحكماء». هنا نرى رسماً للدكتور يونغ لتجسيد ظهر له في أحلامه: إنه شيخ مجنح يحمل مفاتيح ويمثل، كما يقول يونغ، «نفاذ البصيرة الأسمى».

الحالمة هنا إنسانة متدينة، لكن، حسب ما ورد في حلمها، لا يمكنها أن تظل في الكنيسة (البروتستانية) أية فترة أطول. فالواقع، تبدو وكأنها فقدت إمكانية دخولها رغم أنها تحاول أن تبقي طريق الوصول إليها نظيفاً بالقدر الذي تستطيع، وطبقاً للحلم، عليها الآن أن تعبر نهراً راكداً، الأمر الذي يدل على أن دفق الحياة متباطئ بسبب المشكلة الدينية التي لم تُحلّ بعد (فعبور النهر هو في الغالب صورة رمزية لتغيير موقف أساسي). أما الطالب فقد فسرته الحالمة نفسها بأنه تجسيد لفكرة راودتها سابقاً - هي أن باستطاعتها أن تلبي تشوفها الروحي بالذهاب إلى مدرسة ثانوية. ومن الواضح أن الحلم لا يولي كبير أهمية لهذه الخطة. فحين تجرؤ على عبور النهر وحيدة، تهب فتاة صغيرة (هي تجسيد للنفس الكلية) لكنها رغم صغرها ذات قوة خارقة للطبيعة، وتقدم لها المساعدة.

بيد أن شكل الكائن الإنساني، سواء كان فتياً أم هرماً، ليس إلا طريقة واحدة من طرق كثيرة يمكن أن تظهر بها النفس في الأحلام أو الرؤى. كما أن الأعمار المختلفة التي تظهر بها تبين أنها ليست معنا طيلة العمر كله وحسب، بل تبين ايضا أنها موجودة وراء دفق الحياة الذي ندركه بشعورنا ـ وهو ما يبدع تجربتنا الزمانية.

ورغم أن النفس لا تحتويها كلياً تجربتنا الزمانية الشعورية (ببعدها الزماني ـ المكاني) إلا أنها، في الوقت نفسه، كلية الوجود أيضاً. والأكثر من ذلك، أنها غالباً ما تظهر بهيئة توحي بكلية ـ وجود خاصة، أي تظهر هي ذاتها على شكل كائن بشري رمزي عملاق يحتضن الكون كله ويحتويه. إننا، عندما تظهر هذه الصورة في أحلام الفرد، يمكن أن نأمل بحل إبداعي للصراع الذي نعيشه: نظراً لأن المركز النفسي الحيوي يكون قد تنشط في تلك اللحظة (أي أن الكينونة كلها تكثفت في وحدة واحدة) لكي تتغلب على الصعوبة القائمة.



الرجل الكوني ـ أي الرجل العملاق المحتضن ـ لكل شيء ـ والذي يجسد ويحتوي الكون برمته ـ هو صورة شائعة للنفس الكلية نجدها في الأساطير والأحلام. إلى اليمين، صفحة العنوان لكتاب «ليفياثان» للفيلسوف الإنكليزي توماس هوبز الذي عاش في القرن السابع عشر. أما شخصية «ليفياثان» العملاقة فتتكون من سكان «الكومنولث» كلهم ـ أي المجتمع المثالي الذي تخيله هوبز والذي يختار فيه الناس سلطتهم المركزية (أو «الحاكم» وبالتالي تاج «الليفياثان» وسيفه وصولجانه).

إذن، لا عجب أن شخص «الرجل الكوني» هذا يظهر في كثير من الأساطير والتعاليم الدينية، فهو بصورة عامة يوصف بأنه شيء إيجابي ومفيد. يظهر بصورة آدم، كما يظهر بصورة غايومارت الفارسي أو بهيئة بوروشا الهندوسي، بل يمكن أن يوصف هذا الشخص بأنه المبدأ الأساسي للعالم كله. فالصينيون القدماء، مثلاً، كانوا يعتقدون أنه قبل أن يوجد أي شيء كان هناك رجل هائل الحجم يتسب للآلهة ويدعى «بان كو» هو الذي صاغ السماء والأرض بشكلهما الراهن. فعندما بكى، شكلت دموعه النهر الأصفر ونهر يانغتزي، وحين تنفس ثارت الريح، وحين تكلم جلجل الرعد، وحين نظر حوله لمع البرق. كذلك كان يروق الطقس حين يكون مزاجه رائقاً ويتلبد إذا ما اكتأب. وحين مات سقط قطعاً متناثرة فانبثق من جسده إلى الوجود جبال الصين المقدسة الخمسة، إذ أصبح رأسه جبل تالي في الشرق وجذعه جبل سونغ في الوسط وذراعه اليمنى جبل هينغ في الشمال، وذراعه اليسرى جبل هينغ في الجنوب وقدماه جبل هوا في الغرب، أما عيناه فأصبحتا الشمس والقمر.



الشخص الكوني الذي يمثله بان كو الصيني القديمة ـ يبدو مغطى بالأوراق دلالة على أن «الإنسان الكوني» (أو الإنسان الأول) وجد بكل بساطة كما وجد النبات ونما، مثله أيضاً، في الطبيعة.

لقد رأينا من قبل أن البنى الرمزية التي تبدو وكأنها تشير إلى عملية التفرد يغلب عليها أن تقوم بالأساس على فكرة العدد أربعة ـ كوظائف الوعي الأربع مثلاً، أو المراحل الأربع للأنيما أو الأنيموس. هذه الفكرة تظهر من جديد هنا في الصيغة الكونية لبان كو. وفي ظروف معينة فقط تظهر تركيبات أخرى للأعداد في المادة النفسية. فصور المركز الطبيعية غير المعاقة تتميز بالرباعية ـ فهي، مثلاً، ذات أربعة أقسام، أو بنية أخرى مستمدة من السلسلة العددية 4، 8، 16 وهلم جرا. لكن العدد 16 يلعب دوراً هاماً متميزاً نظراً لأنه يتألف من أربع أربعات.

في حضارتنا الغربية، نجد أيضاً أن هناك أفكاراً مماثلة عن الإنسان الكوني، ارتبطت بآدم، الرمز، أو الإنسان الأول. فهناك أسطورة يهودية تقول إنه حين خلق الله آدم، جمع في البداية تراباً أحمر وأسود، وأبيض وأصفر من أركان الدنيا الأربعة وبذلك فإن «آدم كان يمتد من طرف العالم إلى طرفه الآخر» وحين كان ينحني، كان رأسه يغدو في الشرق وقدماه في الغرب. وحسب أسطورة يهودية أخرى، فإن آدم كان يحتوي الجنس البشري كله، منذ البداية، أي روح كل من سيولد في هذا الوجود. لذلك كانت روح آدم «أشبه بفتيلة مصباح مؤلفة من شرائط لا تعد ولا تحصى». في هذا الرمز نجد التعبير واضحاً تماماً عن فكرة الوحدة لكلية الجنس البشري ولوجوده كله فيما وراء الأفراد جميعاً.

وفي بلاد فارس القديمة، كان يصور الإنسان الأول، أي أصل البشر نفسه ـ ويدعى غايومارت ـ بهيئة شخص ضخم الجسم يشع نوراً. وحين مات، تناثر من جسده كل أنواع المعادن ومن روحه جاء الذهب. أما نطفه المنوية فقد سقطت على الأرض ومنها خلق الزوج الأول من البشر على شكل شجرتي راوند. وإنه لمما يثير الدهشة أن بان كو الصيني كان هو الآخر يصور وهو مغطى بالأوراق مثل نبتة. ولعل الأمر هكذا لأن الإنسان الأول، حسب اعتقادهم، إنما كان عبارة عن وحدة حية ذات نمو ـ ذاتي وجدت

تماماً دون أي دافع حيواني أو إرادة ذاتية. ولدى جماعة من الناس تعيش على ضفاف دجلة، ما يزال آدم حتى الوقت الحاضر يعبد لديهم باعتباره «الروح العليا» الخفية أو «الروح الحارسة» السرية للعرق البشري بأكمله. ويقول هؤلاء الناس إن آدم جاء من شجرة نخيل ـ أي تكرار آخر لفكرة النبات.

في الشرق، وفي بعض الدوائر الروحية في الغرب، سرعان ما أدرك الناس أن الإنسان الأول هو صورة نفسية داخلية أكثر مما هو حقيقة خارجية ملموسة. فحسب التراث الهندي، مثلاً، هو شيء يعيش داخل الكائن الإنساني الفرد وهو الجزء الوحيد الذي لا يفنى منه. هذا «الإنسان العظيم» الداخلي يخلص الفرد بإخراجه من الوجود وعذاباته، وإعادته إلى جوه الأصلي الخالد. لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا استطاع الإنسان نفسه أن يميزه وينهض من نومه كي يسمح له بقيادته وإخراجه. هذا الشخص يعرف في الأساطير الرمزية للهند القديمة باسم بوروشا، وهو الاسم الذي يعني ببساطة «الرجل» أو «الشخص». فبوروشا يعيش في صميم كل فرد، مع ذلك هو، في الوقت نفسه، يملأ الكون كله.

وطبقاً لما تقوله أساطير كثيرة، ليس الإنسان الكوني هو البداية وحسب، بل هو أيضاً الغاية النهائية للحياة كلها ـ للوجود كله. «كل طبيعة حبوبية تعني القمح، وكل طبيعة كنزية تعني الإنسان»، هذا ما يقوله حكيم العصور الوسطى مايستر ايكهارت. وإذا ما تأمل المرء هذا القول من وجهة نظر سيكولوجية، يجد أنه هكذا بالتأكيد. فالواقع النفسي الداخلي الكامل لكل فرد يتوجه في نهاية المطاف نحو هذا الرمز النموذجي الأصلي للنفس.

بعبارة عملية، هذا يعني أن وجود الكائنات البشرية لا يمكن تفسيره على نحو مرض البتة طبقاً لمفهوم الغرائز المنفصلة أو الآلية الغائية مثل الجوع، السلطة، الجنس، البقاء، تخليد النوع وما شابه. إذ ليست غاية الإنسان الرئيسية هي أن يأكل، يشرب.. إلخ بل أن يكون إنساناً. أي فوق هذه الدوافع ووراءها، يظهر واقعنا النفسي الداخلي على نحو غامض وحي لا

يمكن التعبير عنه إلا بالرمز، ولكي يتحقق هذا التعبير، غالباً ما يختار اللاشعور الصورة المفعمة بالقوة التي يمثلها الإنسان الكوني.

في حضارتنا الغربية، تم، وإلى حد كبير، دمج «الإنسان الكوني» بالمسيح، وفي الشرق بكريشنا أو بوذا. هذا الشخص الرمزي نفسه يتبدى في العهد القديم بصورة «ابن الإنسان» وفي الأدبيات اليهودية اللاحقة يدعى آدم قدمون. وهناك بعض الحركات الدينية في أواخر العصور القديمة دعته ببساطة باسم انثروبوس (أي الاسم الإغريقي للإنسان). وككل الرموز، فإن هذه الصورة تشير إلى سر مجهول ـ إلى المعنى المجهول النهائي للوجود البشري.

تؤكد بعض المأثورات، كما سبق وأشرنا، على أن «الإنسان الكوني» هو غاية الخلق والوجود، لكن ينبغي أن لا نفهم إنجاز هذا الأمر كحدث خارجي محتمل الوقوع. فمن وجهة نظر الهندوس، مثلاً، ليس بعيداً أن ينحل العالم الخارجي ذات يوم في «الإنسان العظيم» الأصلي. بيد أن توجه الأنا الانبساطي نحو العالم الخارجي سيختفي كي يفسح الطريق للإنسان الكوني، وذلك يحدث عندما تندمج الأنا بالنفس الكلية، إذ يهدأ دفق الصور في الأنا التي تتصف بشدة التنقل والاستطراد (فهي تنتقل دائماً من فكرة إلى أخرى) كما تسكن رغباتها (التي تجري من شيء إلى شيء آخر) عندما تواجه «الإنسان العظيم» الموجود في الداخل. والحقيقة، علينا ألا ننسى مطلقاً أن العالم الخارجي لا يكون موجوداً، بالنسبة إلينا، إلا بقدر ما ندركه حسياً وشعورياً، وأنه ليس باستطاعتنا أن نبرهن أنه موجود «لذاته وبذاته».

تبين الأمثلة الكثيرة المأخوذة من مختلف الحضارات وشتى العصور الزمنية شمولية الرمز الذي يشكله «الإنسان العظيم». فصورته ماثلة في عقول الناس كنوع من الغاية أو التعبير عن السر الأساسي لحياتنا. ونظراً لأن هذا الرمز يمثل كل ما هو كلي وكامل، غالباً ما يفهمه الناس على أنه كائن مزدوج الجنس. بهذه الصيغة يجمع هذا الرمز بين أهم زوجين من الأضداد السيكولوجية ـ أي الذكر والأنثى. هذا الاتحاد كثيراً ما يظهر في الأحلام أيضاً

بصورة زوجين سماويين أو ملكيين أو متميزين بهذا الشكل أو ذاك. والحلم التالي، وهو حلم رجل في السابعة والأربعين من عمره، يوضح هذا الجانب من النفس الكلية بأسلوب مسرحي:

«أنا على منصة، أرى في الأسفل دبة جميلة ضخمة سوداء جلدها خشن لكنه مصقول حسناً. إنها تقف على قائمتيها الخلفيتين وعلى بلاطة حجرية تلمِّع حجراً أسود بيضوياً مسطحاً يزداد لمعانه شيئاً فشيئاً. وعلى مسافة غير بعيدة، ثمة لبوءة وشبلها يفعلان الشيء ذاته لكن الأحجار التي يلمعانها أكبر حجماً ومستديرة الشكل. بعد حين من الزمن، تتحول الدبة إلى امرأة عارية بدينة ذات شعر أسود وعينين ناريتين سوداوين، فأتصرف بطريقة مثيرة جنسياً حيالها، وفجأة تبدأ بالاقتراب مني كي تمسك بي. فيتملكني الخوف وألجأ إلى بناء من السقالات كنت فيه من قبل. فيما بعد، أرى نفسي وسط نساء كثيرات، نصفهن بدائيات ذوات شعر أسود (وكأنهن كن حيوانات ثم تحولن) أما النصف الآخر فهن من نسائنا (أي من جنسية الحالم نفسه) لهن شعور شقراء أو بنية. النسوة البدائيات يغنين أغنية عاطفية للغاية بأصوات حزينة عالية ـ الطبقة. ثم يصل شاب في عربة أنيقة عالية، على رأسه تاج ملكي من الذهب مرصع بالياقوت اللامع ـ منظر ساحر الروعة، وإلى جانبه تجلس امرأة فتية شقراء، ربما هي زوجته، لكنها بغير تاج. كما يبدو وكأن اللبوءة وشبلها هما اللذان تحولا إلى هذا الزوج. فهما ينتسبان إلى جماعة البدائيين. الآن جميع النسوة (البدائيات والمتحضرات) يدندن أغنية رزينة، فيما العربة الملكية ترحل على مهل باتجاه الأفق».

هنا نرى أن النواة الداخلية للنفس عند الحالم تظهر أولاً بصورة الزوج الملكي العابرة التي تنبثق من أعماق طبيعته الحيوانية والطبقة الأولية لعقله الباطن. فالدبة في البداية هي نوع من الإلهة الأم (ففي بلاد الإغريق، مثلاً، كانوا يعبدون أرتيميس بصورة دبة). أما الحجر البيضوي الأسود الذي تفركه وتصقله فلعله يرمز للكيان الصميمي للحالم، لشخصيته الحقيقية، إذ إن فرك

الأحجار وصقلها هو أحد نشاطات الإنسان المشهورة والقديمة للغاية. وفي أوروبا، وجدت أحجار «مقدسة» ملفوفة بالسواد ومخبأة في المغاور، في كثير من الأماكن، كحاويات للقوى السماوية التي ربما قام بحفظها هناك أناس من العصر الحجري. في الوقت الحاضر، يعتقد بعض سكان أستراليا الأصليين أن أسلافهم الموتى ما يزالون موجودين في الحجارة كقوة سماوية خيرة، وأنهم إذا ما فركوا تلك الحجارة، فإن القوة تتزايد (مثل شحنها بالكهرباء) لمنفعة الميت والحي على السواء.

حتى حينه، كان الرجل الذي رأى الحلم الذي نناقشه الآن يرفض قبول أي ارتباط زوجي بأية امرأة. فخوفه من أن يأسره هذا الجانب من الحياة جعله، في الحلم، يفر من المرأة ـ الدبة إلى منصة المتفرجين حيث كان باستطاعته أن يراقب الأشياء من بعيد ودون أن يكون له دخل فيها. إذن، من خلال فكرة فرك الحجر من قبل الدبة، كان العقل الباطن يقوم بمحاولة يوضح له فيها أن عليه أن يسمح لنفسه بالاحتكاك بذلك الجانب من الحياة، فمن خلال احتكاكات الحياة الزوجية، ومن خلالها فقط، يمكن لكينونته الداخلية أن تصاغ وتصقل.

وعندما يصقل الحجر، يبدأ باللمعان كالمرآة إلى درجة يغدو بإمكان الدبة أن ترى نفسها فيها، الأمر الذي يعني أنه بقبول الاحتكاك الأرضي والمعاناة فقط يمكن لروح الإنسان أن تتحول إلى مرآة يمكن للقوى السماوية أن تنعكس فيها. لكن الحالم يفر بعيداً إلى مكان أعلى ـ أي إلى كافة أصناف الأفكار والتأملات التي يمكنه بواسطتها الفرار من متطلبات الحياة. إذن، الحلم يريه أنه إذا ما فر من متطلبات الحياة، سيبقى جزء من روحه (أنيماه) مندغماً غير متمايز، وهي الحقيقة التي ترمز لها جماعة النسوة غير القابلات للوصف واللواتي ينشطرن إلى نصفين أحدهما بدائي والآخر أكثر حضارة.

أما اللبوءة وشبلها، اللذان يظهران في المشهد بعدئذ، فيجسدان الدافع الخفي باتجاه التفرد، يدل على ذلك عملهما في تشكيل الحجارة المستديرة

وصياغتها (والحجر المستدير هو رمز للنفس الكلية). كما أن الأسود والزوج الملكي، هي بذاتها رموز للكلية والشمول. ففي رموز العصور الوسطى، يصور «حجر الفلاسفة» (وهو الرمز السائد لكلية الإنسان) بصورة زوج من الأسود أو زوج من البشر يركبان أسدين. وهذا يشير، رمزياً، إلى أنه غالباً ما يظهر الدافع نحو التفرد بصورة مقنعة مخفية في الميل الطاغي الذي قد يشعر به المرء تجاه شخص آخر. (والحقيقة أن الميل الذي يتجاوز المقياس الطبيعي للحب يهدف أخيراً لبلوغ الصيرورة إلى كل واحد، وذلك يفسر لماذا يشعر المرء، حين يقع في هوى شخص آخر، أن الصيرورة إلى كل واحد مع الشخص الآخر تغدو هي الهدف الوحيد لحياته الذي يستحق السعي).



في الأحلام، يمكن أن ترمز المرآة لقدرة العقل الباطن على «إراءة» الفرد بصورة موضوعية ـ أي يقدم له نظرة عن نفسه لم يرها من قبل. مثل هذه النظرة (التي غالباً ما تصدم وتقلب العقل الظاهر رأساً على عقب) لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال العقل الباطن فقط ـ تماماً كما هي الحال في الأسطورة الإغريقية، إذ لا يمكن النظر إلى الغورغون ميدوزا، التي تقلب النظرة إليها الرجال حجارة، إلا في المرآة. في الأعلى: ميدوزا منقوشة على درع (وهي لوحة للفنان كاراڤاجيو من القرن السابع عشر)».

وطالما أن صورة الكلية في هذا الحالم تظهر على شكل زوج من الأسود، فإنها ما تزال محتواة في هوى طاغ من هذا النوع. لكن حين ينقلب الشبل واللبوءة ملكاً وملكة، فإن الدافع إلى التفرد يكون قد بلغ مستوى الإدراك اليقيني، بحيث يمكن للأنا أن تفهمه باعتباره هدف الحياة الحقيقي.

فقبل أن ينقلب الأسد واللبوءة إلى كائنين بشريين، كانت النسوة البدائيات وحدهن هن اللواتي يغنين، وكن يفعلن ذلك بطريقة عاطفية، أي بعبارة أخرى، كانت مشاعر الحالم ما تزال في مستوى عاطفي بدائي. لكن على شرف الشبل واللبوءة المؤنسنين، شرعت النسوة البدائيات والمتحضرات عل السواء ينشدن أنشودة المديح مشتركة. وتعبرهن عن مشاعرهن بهذه الصيغة الموحدة يبين أن الانشطار الداخلي في الأنيما قد تبدل الآن إلى تناغم داخلي.

ثمة تجسيد آخر للنفس الكلية يظهر في تسجيل لما يدعى «بالخيال النشط» لدى المرأة (والخيال النشط هو أسلوب معين للتفكير بصورة خيالية، أسلوب يمكن للمرء بواسطته أن يدخل عن قصد وتعمد في حالة تماس مع العقل الباطن وتعميم رابطة شعورية مع ظواهر نفسية. والخيال النشط هو واحد من أهم اكتشافات يونغ. وعلى الرغم من أنه بمعنى من المعاني، مشابه لصيغ التفكير الشرقية، كأسلوب التفكير الزيني البوذي مثلاً، أو اليوغا التانترية أو الأساليب الغربية المعروفة مثل الأكزيروسيشيا الجزويتية، إلا أنه يختلف أساسياً عنها من حيث أن المتأمل يبقى خالياً تماماً من أي هدف أو برنامجٍ حدده له وعيه. بذلك يصبح التأمل هو التجربة المنعزلة لفرد حر تماماً، أي هي عكس المحاولة الموجهة بهدف السيطرة على اللاشعور. لكن، ليس هذا هو المكان الذي يمكننا أن نبحث فيه التحليل التفصيلي للخيال النشط. بل يمكن للقارئ أن يجد واحداً من أوصاف يونغ له في بحثه المتعلق «بدور التسامي»).

في إحدى حالات التأمل عند المرأة ظهرت النفس الكلية على شكل غزالة قالت للأنا: «أنا طفلتك وأمك، إنهم يسمونني «الحيوان الواصل» لأنني أصل الناس، الحيوانات وحتى الحجارة بعضها بالبعض الآخر أن أدخلها. وإنني أخلصك من مخاطر الحياة التي لا معنى لها. فالنار التي تشتعل في داخلي تشتعل في الطبيعة ككل، وإذا ما خسرها الإنسان يصبح متمركزاً حول ذاته، وحيداً، ضائعاً واهن القوى».

غالباً ما يرمز إلى النفس الكلية على شكل حيوان يمثل طبيعتنا الغريزية وارتباطها بمحيط المرء (وذلك يفسر لماذا يود الكثير الكثير من الحيوانات المساعدة في هذا المجال في الأساطير والحكايا الخرافية). ولعل هذه العلاقة التي تربط بين النفس وكامل الطبيعة المحيطة بل وحتى الكون تنبع من أن «النواة الذرية» لنفسنا متواشجة بشكل من الأشكال مع العالم كله، الداخلي والخارجي على حد سواء. فصور الحياة الأرفع كلها مؤلفة بشكل من الأشكال مع المتوالية الزمانية ـ المكانية المحيطة بالإنسان، إذ إن للحيوانات، مثلاً، أطعمة خاصة تأكلها ومواد معينة تبني بها بيوتها وأقاليم محددة تعيش فيها، وقد قامت عبر الزمان بتوليف أنماطها الغريزية توليفاً دقيقاً على تلك الأشياء وتكيفت معها. كذلك تلعب الإيقاعات الزمنية دورها: إذ علينا فقط أن نفكر بأن معظم الحيوانات العاشبة تلد صغارها في فترة محددة من السنة تماماً وذلك حين يكون العشب في أوفر حالاته وأغناها. وانطلاقاً من هذه الاعتبارات، فقد قال عالم حيوان مشهور بأن «جوانية» كل حيوان تبلغ أمداء بعيدة من العالم الخارجي المحيط بها بحيث «تضفي الصبغة النفسية» على الزمان والمكان.

كذلك يولِّف عقلنا الباطن، وبطرق ما تزال فوق مداركنا تماماً، على ما يحيط بنا ـ جماعتنا، مجتمعنا عموماً، وفوق هذا يولِّف على متوالية الزمان ـ المكان وعلى الطبيعة ككل ـ لهذا السبب لا يكشف «الإنسان العظيم» الذي يقول به هنود الناسكابي عن حقائق داخلية وحسب، بل إنه يقدم تلميحات

أيضاً عن زمان ومكان الصيد، وهكذا يطور الصياد الناسكابي من الأحلام كلمات وألحان الأغاني السحرية التي يجذب بها الحيوانات.

غير أن هذه المساعدة الخاصة المقدمة من العقل الباطن لا تقدم للإنسان البدائي وحده، فقد اكتشف يونغ أن الأحلام يمكن أيضاً أن تقدم للإنسان المتحضر الإرشاد الذي يحتاج إليه لتبين طريقه عبر المشكلات التي تعج بها حياته الداخلية والخارجية على حد سواء. والواقع، أن كثيراً من الأحلام تكون معنية بتفاصيل حياتنا الخارجية ومحيطنا، فأشياء، كشجرة في مواجهة النافذة مثلاً، أو دراجة المرء أو سيارته أو حجر التقطه أثناء نزهة على القدمين، كلها يمكن أن ترتفع إلى مستوى الرمز في حياتنا الحالية وتصبح ذات معنى. فإذا ما أولينا أحلامنا بعض الاهتمام، بدلاً من العيش في عالم الأشياء البارد، عالم المصادفات الجوفاء، فإننا قد نبدأ بالظهور في عالم لنا نحن، عالم مليء بالأحداث الهامة المنظمة تنظيماً خفياً.

بيد أن أحلامنا، كقاعدة عامة، لا تكون معنية أساساً بتكيفنا مع الحياة الخارجية. ففي عالمنا المتحضر، يكون لمعظم الأحلام علاقة بتطوير الموقف الداخلي «الصحيح» تجاه النفس الكلية (وذلك عن طريق الأنا)، نظراً لأن هذه العلاقة في داخلنا تشوشها أساليب التفكير والسلوك الحديثة أكثر بكثير مما هي الحالة لدى الناس البدائيين. فهؤلاء يعيشون بصورة عامة في تواصل مباشر مع المركز الداخلي في أنفسهم، أما نحن، بوعينا المقتلع الجذور فإننا نكون مشبوكين بمواد خارجية غريبة عنا كلياً إلى درجة يتعذر معها على رسائل النفس الكلية أن تصل إلينا عبرها. إن عقلنا الظاهر يخلق باستمرار وهم العالم الخارجي «الحقيقي» المصاغ صياغة واضحة والذي يحجب عنا الكثير من المدركات الحسية الأخرى. لكن من خلال عقلنا الباطن يمكن أن نكون، وعلى نحو لا يقبل التفسير، متصلين بمحيطنا النفسي والمادي.

لقد ذكرت من قبل أنه يُرمَز للنفس الكلية في أكثر الأحيان بهيئة حجر، ثمين أو غير ثمين. ولقد رأينا مثالاً على هذا الحجر الذي كانت تصقله الدبة والأسد واللبوءة. كذلك تظهر النفس، أو المركز النواة، في كثير من الأحلام على شكل بلورة. إذ إن ترتيب البلورة الدقيق والمحكم حسابياً يثير لدينا الشعور الفطري بأنه حتى فيما يدعى بالمادة «الميتة»، ثمة مبدأ روحي ناظم يعمل. وهكذا غالباً ما تمثل البلورة، على الصعيد الرمزي، وحدة الأضداد المتناقضة ـ وحدة المادة والروح.

ولعل البلورات والحجارة هي بصورة خاصة رموز ممكنة للنفس، وذلك بسبب طبيعتها ذاتها، طبيعة الـ «هكذا أنا وكفى». فكثير من الناس لا يستطيعون الامتناع عن التقاط الحجارة ذات اللون أو الشكل غير المألوف قليلاً وحفظها لديهم دون أن يدروا لماذا يفعلون ذلك، لكأن الحجارة تحمل في ذاتها سراً حياً يسحرهم. لقد جمع الناس الحجارة منذ بداية الزمان وكانوا يدعون ظاهرياً أن بعضاً منها عبارة عن حاويات لقوة ـ الحياة بكل أسرارها وغموضها. فالألمان القدامى، مثلاً، كانوا يعتقدون أن أرواح الموتى تتابع عيشها في ـ حجارة قبورها. وعادة وضع الحجارة على القبور ربما تنبع، جزئياً، من الفكرة الرمزية القائلة إن ثمة شيئاً أبدياً خالداً من الشخص الميت يبقى دون أن يمسه الفناء، شيئاً يمكن أن يمثله الحجر على أفضل نحو. إذ على الرغم من أن الكائن البشري يختلف كل الاختلاف عن الحجر، إلا أن اللب الصميمي للإنسان يشابهه بأسلوب غريب وخاص للغاية (ربما لأن الحجر يرمز إلى الوجود المحض البعيد كل البعد عن العواطف، المشاعر، التخيلات، والتفكير الجوال الذي يقوم به عقل ـ الأنا). بهذا المعنى يرمز الحجر لما يمكن أن يعد التجربة الأبسط والأعمق ـ تجربة ذلك الشيء الأبدي الخالد الذي يمكن أن يحس به الإنسان في تلك اللحظات التي يشعر فيها أنه خالد لا يحول ولا يزول.

إن الدافع الذي نجده، على الصعيد العملي، في كل الحضارات لإقامة نصب من حجارة لرجال مشهورين أو في موقع من الأرض حدثت فيه أحداث هامة، ربما ينبع هو الآخر من هذا المعنى الرمزي للحجر. فالحجر الذي وضعه يعقوب في المكان الذي رأى فيه حلمه الشهير، أو تلك الحجارة التي تركها الناس البسطاء على قبور قديسين أو أبطال محليين، إنما تبين الطبيعة الأصلية للدافع الذي يشعر به الإنسان للتعبير عن تجربة لا يمكن التعبير عنها بغير الحجر ـ الرمز. لذلك، لا عجب إن كانت كثير من المذاهب الدينية تستخدم الحجر للدلالة على إله أو لتعليم مكان عبادة. فأقدس مكان في العالم الإسلامي هو الكعبة وأقدس ما فيها هو الحجر الأسود الذي يأمل كل مسلم ورع أن يحج إليه.



غالباً ما تكون الحجارة صوراً ترمز للذات (نظراً لأنها كاملة ـ أي لا تتغير ـ ودائمة) وبعض الهندوس يتناقلون الحجارة أباً عن جد لاعتقادهم أن لها قوة سحرية.



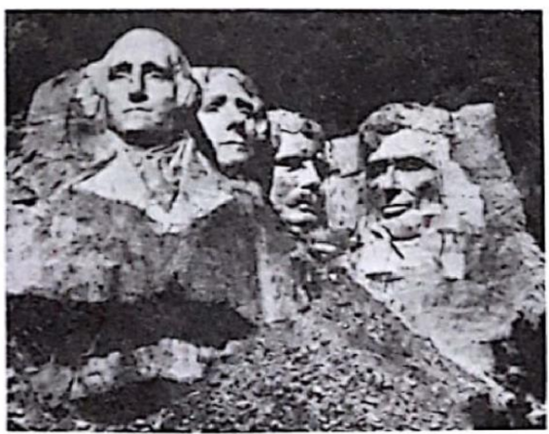

غالباً ما تصوَّر النفس الكلية على شكل حيوان مقيد (رمز الأساس الغريزي للنفس). إلى اليسار: الثعلب المسحور في حكاية غريم الخرافية «الطائر الذهبي». وإلى اليمين: الإله ـ القرد الهندوسي، هانومان، وهو يحمل الإله شيفا والإلهة بارفاتي في قلبه.

وطبقاً لرمز الكنيسة المسيحية، فالمسيح هو «الحجر الذي نبذه البناؤون» والذي أصبح «حجر الزاوية» (أنجيل لوقا 20:17). وعلى نحو متناوب فإنه يدعى «الصخرة الروحية التي ينبثق منها ماء الحياة» (1 كورنثيين 10:4). أما كيميائيو العصور الوسطى الذين كانوا يبحثون عن سر المادة بطريقة سابقة للعلمانية على أمل أن يجدوا فيه الله، أو على الأقل أثر الفعل الإلهي، فقد كانوا يعتقدون أن هذا السر يتجسد في حجرهم الشهير «حجر الفلاسفة». لكن بعض الكيميائيين كانوا يعتقدون على نحو غامض أن حجرهم الذي طال ـ البحث ـ عنه هو رمز لشيء لا يمكن إيجاده إلا داخل نفس الإنسان. فقد قال الكيميائي العربي القديم المريني. «هذا الشيء (أي حجر الفلاسفة) يمكن استخراجه منك أنت: فأنت معدنه وبإمكان المرء أن يجده

فيك، أو لنقل بصورة أوضح: إنهم (أي الكيميائيين) يأخذونه منك. وإذا ما أدركت هذا. فإن حبك للحجر واستحسانك له سينمو في داخلك. واعلم أن هذا صحيح لا تشوبه شائبة».



الصفة «الأبدية» للحجارة يمكن أن نراها في الحصى أو الجبال.
صخور في أسفل جبل ولياسون في كاليفورنيا. لهذا السبب، تستخدم الحجارة دائماً لإقامة النصب التذكارية.



مثلاً، نرى رؤوس أربعة من رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية وقد نقشت على واجهة جرف في جبل روشمور، داكوتا الجنوبية.

إذن، الحجر الكيميائي (اللابيز) يرمز إلى ذلك الشيء الذي لا يمكن أن يضيع أو يتحلل، ذلك الشيء الأبدي الذي شبهه بعض الكيميائيين بالحلول الصوفي للإله في روح الإنسان. إنه يتطلب، عادة، الكثير من العناء لكي نزيل بعيداً كل العناصر النفسية السطحية التي تخفي ضمنها الحجر. لكن يحدث لدى معظم الناس أن يمروا بتجربة داخلية عميقة يعيشون فيها نفسهم الكلية مرة واحدة على الأقل في العمر. ومن وجهة النظر السيكولوجية، فإن الموقف الديني الخالص هو عبارة عن محاولة لاستكشاف هذه التجربة الفريدة وللبقاء بصورة تدريجية في حالة توافق معها (والأمر الوثيق الصلة هنا هو أن الحجر ذاته شيء خالد) بحيث تصبح النفس شريكاً داخلياً يحوّل انتباه الإنسان باتجاهه باستمرار.

وكون هذا الرمز الرفيع الذي كثيراً ما يستخدم كرمز للنفس هو شيء مكون من مادة غير عضوية، إنما هو حقيقة تشير إلى ميدان آخر للبحث والتخمين لما يتم اكتشافه بعد: أي إلى العلاقة التي ما تزال مجهولة والتي تربط بين ما ندعوه بالعقل الباطن وما ندعوه «بالمادة» ــ وهي السر الذي يسعى الطب النفسي ـ الجسدي لبلوغه. لقد قدم الدكتور يونغ، لدى دراسته لهذه الرابطة التي ما تزال غير قابلة للتفسير والتحديد (إذ قد يثبت أن «المادة» و «النفس» هما عملياً الظاهرة نفسها. نشاهد إحداهما من «الخارج» والأخرى من «الداخل»)، أقول قدم مفهوماً جديداً دعاه «التزامنية»، والتزامنية تعني «التوافق ذا الدلالة» بين أحداث خارجية وداخلية ليست هي نفسها مترابطة ترابطاً سببياً. والتوكيد هنا يقع على عبارة «ذي الدلالة».

فإذا ما اصطدمت طائرة بالأرض تحت سمعي وبصري وأنا أعطس، فإن هذا يعد توافقاً في الأحداث ليس بذي دلالة. إنه ببساطة مجرد نوع من أحداث المصادفة التي تحدث دائماً. لكن إذا ما اشتريت بذلة زرقاء وسلمني الحانوت، خطأً، بذلة سوداء في اليوم الذي مات فيه أحد أقربائي فهذا هو التوافق ذو الدلالة. هنا، الحادثتان ليستا مترابطتين ترابطاً سببياً، بل يحقق الترابط بينهما المعنى الرمزي الذي يضفيه مجتمعنا على اللون الأسود.

وحيثما لاحظ الدكتور يونغ توافقات ذات دلالة من هذا النوع في حياة الفرد، فقد كان الأمر يبدو (طبقاً لما كشفته أحلام الفرد) وكأن هناك نموذجاً أصلياً قد تعرض للتحريض في العقل الباطن لدى الفرد المعني. لنوضح هذه النقطة بالمثال الذي ضربته عن بذلتي السوداء: ففي حالة كهذه يمكن أيضاً أن يكون الشخص الذي جاءته البذلة السوداء قد رأى حلماً حول موضوعة الموت. فيبدو وكأن النموذج البدائي الأساسي يظهر في الأحداث الداخلية والخارجية في الوقت نفسه. والقاسم المشترك هو الرسالة المعبر عنها رمزياً ـ وهي في هذه الحالة رسالة تتعلق بالموت.

فحالما نلاحظ أن أنماطاً معينة من الأحداث «تميل» للتجمع معاً في أوقات معينة، نبدأ بفهم موقف الصينيين الذين قامت نظرياتهم في الطب والفلسفة، بل وحتى البناء، على «علم» التوافقات ذات الدلالة. فالنصوص الصينية الكلاسيكية لم تكن تسأل ما الذي يسبب هذا أو ذاك بل ما الذي «يميل» لأن يحدث مع هذا أو ذاك وبإمكان المرء أن يرى موضوعة أساسية شديدة الشبه في علم التنجيم وفي الطريقة التي كانت شتى الحضارات تعتمد بها على استشارة أصحاب الوحي والعرافين والاهتمام بمسألة النحس والسعد. فهذه كلها محاولات لتقديم تفسير للتوافق الذي يختلف عن ذاك الذي يعتمد على الترابط المباشر بين السبب والنتيجة.

لقد رسم الدكتور يونغ، في ابتكاره لمفهوم التزامنية، الطريق التي يمكننا بها أن نتغلغل أعمق وأعمق إلى صميم العلاقة ـ الداخلية بين النفس والمادة، فعلاقة من هذا النوع هي بالضبط ما يشير إليه رمز الحجر على ما يبدو. لكن هذه المسألة ما تزال مفتوحة تماماً لكل من يود البحث فيها واستكشافها استكشافاً صحيحاً، وهي المسألة التي يتعين على الأجيال المقبلة من علماء النفس والفيزيائيين أن يعالجوها.

لكن يبدو أن مناقشتي للتزامنية حرفتني بعيداً عن موضوعتي الأساسية، رغم أنني أشعر أن من الضروري أن أقدم على الأقل إشارة تمهيدية سريعة

إليها نظراً لأنها الفرضية اليونغية التي تبدو وكأنها حبلى بإمكانات البحث والتطبيق في المستقبل. زد على ذلك أن الحوادث التزامنية ترافق باستمرار تقريباً الأطوار الحاسمة الأهمية من عملية التفرد. لكنها غالباً ما تمر دون أن تسترعي الانتباه، نظراً لأن الفرد لم يتعلم كيف يراقب مثل هذه التوافقات وكيف يجعلها ذات دلالة بالنسبة إلى رموز أحلامه.

العلاقة بالنفس:

يعاني في الوقت الحاضر المزيد من الناس، لاسيما أولئك الذين يسكنون في المدن الكبرى، من الفراغ المخيف والسأم، وكأنهم ينتظرون شيئاً لن يصل أبداً. صحيح أن السينما، التلفزيون، الرياضة والقلاقل السياسية قد تلهيهم عن أنفسهم حيناً من الزمن لكن الصحيح أيضاً أنهم يضطرون، المرة تلو المرة وهم مستنزفون مجوَّفون، لأن يعودوا إلى المجاهل الخراب التي تمثلها حياتهم نفسها.

إن المغامرة الوحيدة التي ما تزال ذات أهمية بالنسبة إلى الإنسان الحديث هي تلك التي تكمن في العالم الداخلي للعقل الباطن. وانطلاقاً من هذه الفكرة الغامضة، يلتفت الكثيرون اليوم إلى اليوغا وإلى الممارسات الشرقية الأخرى. لكن هذه لا تقدم مغامرة جديدة خالصة، ذلك أن الإنسان لا يجد فيها إلا ما عرفه الهندوسي سابقاً أو الصيني، دون أن يلتقي واحدهما لقاء مباشراً بمركز حياته الداخلية. صحيح أن الأساليب الشرقية تفيد في تركيز الذهن وتوجيهه نحو الداخل (وأن هذه العملية هي، بهذا المعنى، مشابهة لعملية الاستبطان الذاتي التي يستخدمها التحليل النفسي في المعالجة)، إلا أن الصحيح أيضاً هو أن هناك اختلافاً هاماً للغاية. فقد طور يونغ طريقة ليبلغ بها الإنسان مركزه الداخلي ويقيم اتصالات مع اللب الغامض الحي للاشعور، بمفرده وبغير مساعدة. وذلك يختلف كل الاختلاف عن سلوك طريق دارس تماماً. إن محاولة الإنسان لأن يولي الواقع الحي للنفس قدراً متواصلاً من اهتمامه اليومي لهو أشبه بمحاولته أن يعيش على صعيدين أو في عالمين

مختلفين في الوقت نفسه. إنه يركز ذهنه، كما في السابق، على واجباته الخارجية، لكنه في الوقت نفسه يظل متنبهاً للتلميحات والإشارات، سواء في الأحلام أم في الأحداث الخارجية، تلك التي تستخدمها النفس لكي ترمز إلى نواياها ـ أو إلى الاتجاه الذي يتحرك فيه تيار حياتها.

غالباً ما تستخدم النصوص الصينية القديمة المهتمة بهذا النوع من الخبرات تشبيه القطة التي ترصد جحر فأر. إذ يقول أحد النصوص إن على المرء ألا يسمح لأفكار أخرى بالتطفل عليه كما يجب ألا يكون انتباهه بالغ الحدة ـ ولا بالغ التبلد، بل في مستوى مناسب تماماً للإدراك الحسي. «وإذا ما تم التدريب بهذه الطريقة.. فسيكون ناجعاً بمرور الزمن، وعندما تبلغ القضية مرحلة الإثمار، مثل ذلك مثل الدراقة الناضجة التي تسقط عن أمها على نحو آلي، فإن كل ما يصدف أن يمسه المرء أو يتصل به سيسبب له فجأة تنبهاً شديداً. وتلك هي اللحظة التي يغدو فيها الممارس أشبه بمن يشرب الماء فهو وحده من يعلم إن كان بارداً أم حاراً. إنه يغدو حراً خالصاً من جميع الشكوك المتعلقة بنفسه ويعيش سعادة وغبطة أشبه بتلك التي يشعر بها المرء عندما يلتقي بوالده عند مفترق طرق».

وهكذا، وفي غمرة الحياة الخارجية المعتادة، يجد المرء نفسه رهن مغامرة داخلية مثيرة وبما أنها فريدة من نوعها بالنسبة إلى كل فرد، فإن من المتعذر استنتاجها أو سرقتها.

ثمة سببان يفسران لماذا يفقد الإنسان اتصاله بمركز روحه الناظم. أحدهما هو أنه يمكن لدافع غريزي بمفرده أو لصورة عاطفية ما أن تنقله إلى نوع من أحادية ـ الجانب تجعله يفقد توازنه. هذا أيضاً يحدث للحيوانات، فتيس متهيج جنسياً، مثلاً، ينسى جوعه وسلامته نسياناً تاماً. أحادية ـ الجانب هذه وما يليها من فقدان للتوازن أمران يخشاهما البدائيون كثيراً، وهي الحالة التي يدعونها «فقدان الروح». لكن، ثمة خطر آخر يهدد التوازن الداخلي يأتي من الرؤية المفرطة لأحلام اليقظة التي تدور عادة وبطريقة سرية، حول عقد

بعينها. والواقع أن أحلام اليقظة تنشأ فقط لأنها تربط بين الإنسان وعقده، وفي الوقت نفسه تهدد تركيز المرء لوعيه واستمراريته المتواصلة.

العائق الثاني هو من نوع مضاد تماماً ويعود لفرط تماسك ـ الأنا والاهتمام ـ بالأنا. إذ على الرغم من أن الوعي المنظم أمر لا بد منه للقيام بالأنشطة الحضارية (فنحن نعلم ما يحدث إذا ما استغرق عامل الإشارات في محطة السكك الحديدية في حلم من أحلام اليقظة) إلا أن له سيئة خطيرة هي أن من المحتمل أن يحول دون استقبال الإلماعات والرسائل القادمة من المركز. وهذا يفسر لماذا نجد أن الكثير من أحلام الناس المتحضرين تكون مهتمة باستعادة قدرة الاستقبال هذه وذلك بمحاولة منها لتصحيح موقف الوعي حيال مركز اللاشعور أو النفس الكلية.

يجد المرء، في التصاوير التي تقدمها الأسطورة للنفس، الكثير من التوكيد على أركان الدنيا الأربعة، بل يصوَّر «الإنسان العظيم» في كثير من الصور في قلب دائرة مقسمة إلى أربعة أقسام. وقد استخدم يونغ الكلمة الهندوسية مندالا (أي الدائرة السحرية) كاسم يطلقه على كل بنية لها هذا النظام الذي هو عبارة عن تصوير رمزي «للذرة النووية» لنفس الإنسان ـ تلك التي ما نزال نجهل جوهرها. هنا، من المهم والمثير للاهتمام كثيراً أن نجد أن الصياد الناسكابي لا يرسم «إنسانه العظيم» على شكل كائن بشري بل على شكل مندالا.



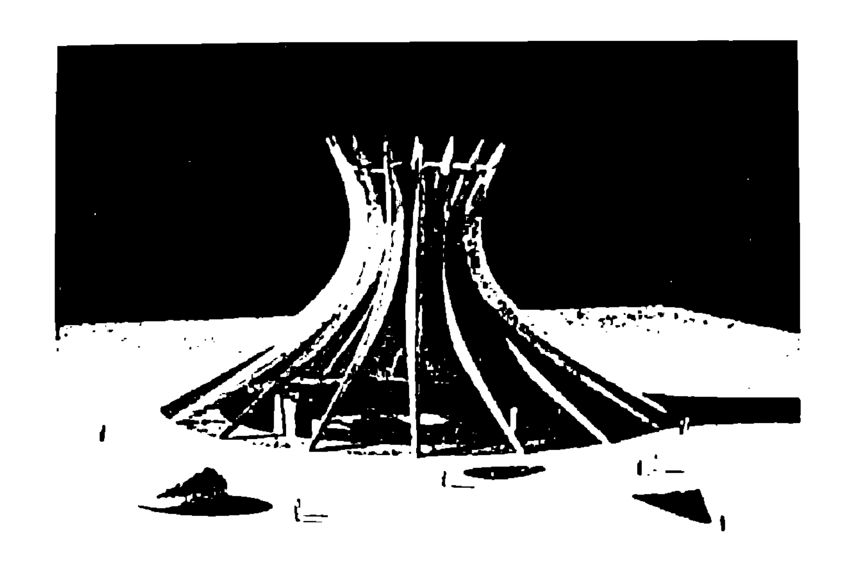
منظر للطبيعة في الشتاء للفنان الألماني كاسبار فريدريك. ولوحات المناظر الطبيعية تعبر عادة عن «أمزجة» غير قابلة للتحديد ـ مثلما هو شأن المناظر الطبيعية الرمزية في الأحلام.

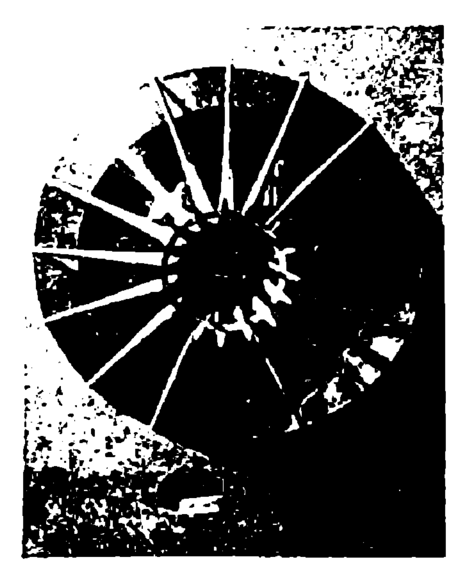
وفي حين يعيش الناسكابي مركزه النفسي الداخلي على نحو مباشر وبسيط دونما مساعدة من طقوس دينية أو معتقدات مذهبية، تستخدم مجتمعات أخرى فكرة المندالا نفسها لكي تستعيد توازنها الداخلي المفقود. فهنود النافاهو، مثلاً، يحاولون، بواسطة رسوم رملية ذات تركيب مندالي، أن يعيدوا المريض إلى حالة التوافق مع نفسه ومع الكون ـ ليستعيد، بالتالي، صحته.

وفي الحضارات الشرقية، تستخدم صور مماثلة لدعم الكينونة الداخلية وشد أزرها أو لتمكين الفرد من الاستغراق في تفكير عميق. إن القصد من التفكير بالمندالا هو بلوغ السلام الداخلي، أي الشعور بأن الحياة استعادت معناها ونظامها. كذلك تنقل المندالا للمرء هذا الشعور عندما تظهر بصورة تلقائية في الأحلام عند الناس العصريين الذين لا يتأثرون بأي تقاليد أو أعراف دينية من هذا النوع ولا يعرفون شيئاً عنها. ولعل الأثر الإيجابي يكون أكبر أيضاً في حالات كهذه نظراً لأن المعرفة والموروثات تدغم أحياناً بل تحجب التجربة العفوية.

في الحلم التالي الذي رأته امرأة في الثانية والستين من عمرها، نرى مثالاً عن مندالا ذات منشأ عفوي، إذ ظهرت كمقدمة لطور جديد من حياتها باتت فيه مبدعة للغاية.

«أرى منظراً طبيعياً ذا نور باهت. وفي الخلف أرى ذروة تلة ترتفع ومن ثم تستمر على نحو مستو. وعلى طول الخط الذي ترتفع به الذروة يتحرك قرص رباعي الأبعاد وهو يلمع كالذهب. في الأمام أرى أرضاً محروثة غامضة اللون، نبتها على وشك الطلوع. فجأة، ألحظ وجود طاولة مستديرة سطحها الأعلى مكون من بلاطة حجرية رمادية وفي اللحظة نفسها أرى القرص الرباعي وقد حط فجأة على الطاولة. لقد ترك التلة لكن كيف ولماذا غيَّر مكانه فذلك أمر أجهله».





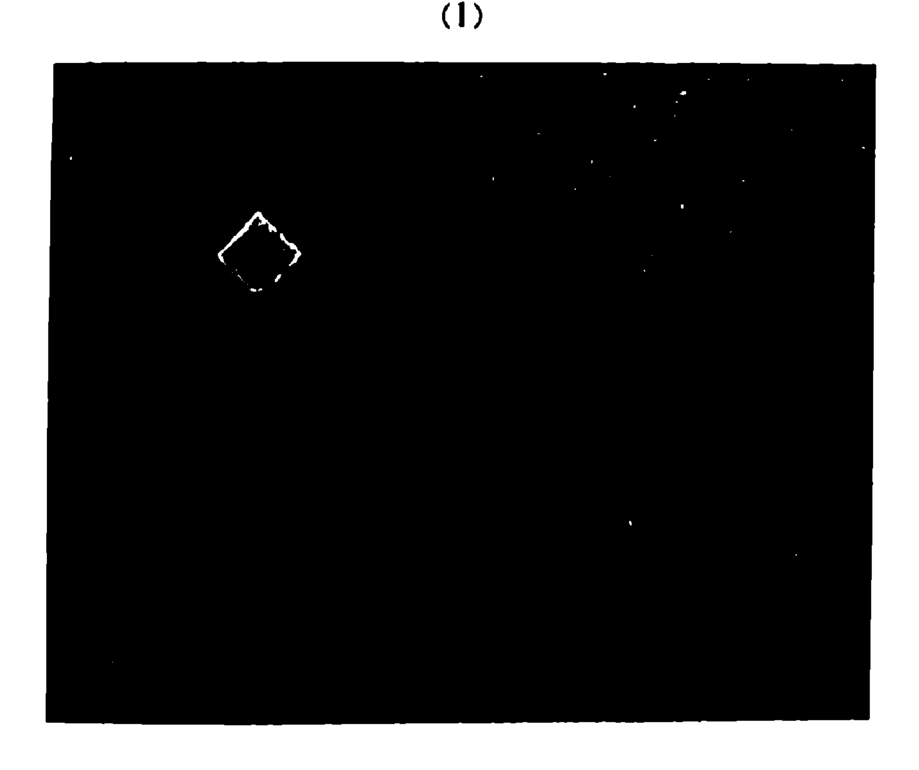
لقد أكد يونغ على أن المغامرة الحقيقية الوحيدة المتبقية لكل فرد هي اكتشاف عقله الباطن ذاته، والهدف النهائي لبحث من هذا النوع هو تكوين علاقة متوازنة ومتناغمة مع النفس، هذا التوازن التام تصوره المندالا الدائروية ـ التي تجسدها البنية الكاتدرائية الحديثة (أعلاه) في مدينة برازيليا؟

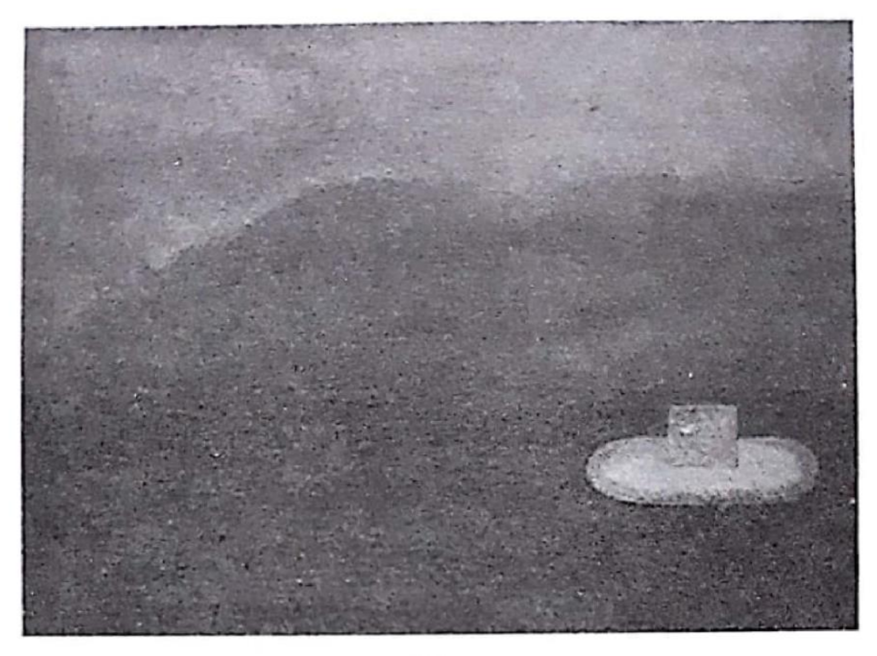
غالباً ما ترمز المناظر الطبيعة في الأحلام (كما هي في الفن) إلى حالة مزاجية لا يمكن التعبير عنها. في هذا الحلم يدل الضوء الخافت في المنظر الطبيعي على أن الوعي أثناء اليقظة معتم، غير واضح. وفي هذا الحين يمكن «للطبيعة الداخلية» أن تكشف نفسها على ضوئها الخاص، وبذلك يقول لنا الحلم إن القرص الرباعي يغدو مرئياً واضحاً فوق الأفق. فحتى هنا، كان رمز الحياة الكلية، أي القرص، هو فكرة حدسية تماماً

في أفق الحالمة الذهني، لكنه الآن، وفي هذا الحلم، يبدل موضعه ويصبح مركز المنظر الطبيعي العام الذي تشكله نفسها الكلية. أي أن بذرة بذرت منذ زمن طويل، بدأت الآن تطلع: فلترة زمنية طويلة سابقاً كانت الحالمة تولي اهتماماً شديد لأحلامها والآن أتى هذا العمل أكله (وهذا يذكر المرء بالعلاقة بين رمز «الإنسان العظيم» والحياة النباتية، تلك العلاقة التي ذكرتها من قبل). الآن يتحرك القرص الذهبي فجأة إلى الجانب «اليميني» ـ أي الجانب الذي تصبح فيه الأشياء في ساحة الوعي، فمن بين الأشياء الأخرى، غالباً ما يعني «اليمين»، على الصعيد السيكولوجي، جانب الوعي والتكيف وكون المرء «صحيحاً»، في حين يشير اليسار إلى جو ردود الأفعال غير المتكيفة واللا شعور بل وأحياناً إلى كل ما هو «مشؤوم».

أخيراً يكف القرص عن الحركة ويثبت ـ بصورة ذات دلالة تماماً ـ على طاولة حجرية مستديرة. لقد وجد قاعدة دائمة له.

(1)





(2)

في هاتين اللوحتين((1- 2) (اللتين رسمتهما الحالمة) للحلم المذكور آنفاً، تظهر فكرة المندالا بشكل رباعي لا دائروي، والأشكال الرباعية ترمز عادة إلى إدراك المرء إدراكاً واعياً لكليته الداخلية، أما الكلية ذاتها فغالباً ما تتمثل في الأشكال الدائروية، كالطاولة المستديرة، مثلاً، تلك التي تظهر في الحلم أيضاً.

وكما سنرى في بحث آنيلا يافي في مكان لاحق من هذا الكتاب، فإن الاستدارة (أي فكرة المندالا) ترمز عموماً للكلية الطبيعية، في حين أن الشكل الرباعي يمثل إدراك المرء لهذه الكلية على صعيد الوعي. في هذا الحلم يلتقي القرص المربع بالطاولة المستديرة، وبذلك نفهم أن إدراك الوعي للمركز بات في متناول اليد. فمن المتفق عليه أن الطاولة المستديرة هي رمز معروف للكلية وتلعب دوراً في الأساطير ـ مثال على ذلك، الملك آرثر وطاولته المستديرة التي كانت صورتها نفسها مستمدة من مائدة العشاء الأخير.

والواقع أنه حينما يلتفت الإنسان بصورة خالصة إلى عالمه الداخلي ويحاول أن يعرف نفسه ـ ليس باجترار أفكاره ومشاعره الذاتية، بل بتتبع

الأشكال التي تظهر فيها طبيعته الموضوعية الخاصة، كالأحلام والتخيلات مثلاً ـ حينها، وعاجلاً أم آجلاً، ستظهر النفس الكلية. أي حينها تجد الأنا القوة الداخلية التي تحتوي إمكانات التجدد كلها.

لكن ثمة صعوبة كبيرة لم أتعرض لذكرها إلا على نحو غير مباشر حتى الآن. هذه الصعوبة هي أن كل تجسيد للاشعور ـ أي الظل، الأنيما، الأنيموس، والنفس الكلية ـ له جانبه المعتم وجانبه المضيء على حد سواء. لقد رأينا من قبل أن الظل يمكن أن يكون خسيساً أو شريراً، دافعاً غريزياً بحتاً يتوجب على المرء أن يتغلب عليه لكنه قد يكون، كذلك، قوة دفع باتجاه النمو على المرء أن يتعهدها بالرعاية ويتبعها. كذلك فإن للأنيما والأنيموس جانبهما المزدوج: إذ يمكن أن يحملا التطور الواهب ـ للحياة والقدرة الإبداعية للشخصية أو يمكنهما أن يسببا التحجر والموات الجسدي. بل حتى النفس الكلية، رمز اللا شعور الشامل ـ لكل ـ شيء، لها تأثيرها المتعدد الأبعاد، كما هي الحال مثلاً في قصة الاسكيمو التي مرت معنا قبل قليل، حين عرضت «المرأة الضئيلة الحجم» أن تنقذ البطلة من «روح القمر» لكنها، عملياً، حولتها إلى عنكبوتة.

على أن أشد الأشياء خطورة على الإطلاق هو ذلك الوجه المظلم من النفس الكلية، وذلك بالضبط لأن النفس الكلية هي القوة الأعظم في الذات الإنسانية إذ يمكنها أن تجعل الإنسان «يغزل» أوهام جنون عظمة أو ما شابه من أوهام مضللة تبسط سيطرتها و «تستحوذ» عليه. إن المرء الذي يكون في مثل هذه الحالة قد يفكر بقدر كبير من الانفعال والتهيج أنه أمسك بقبضة يده ألغاز الكون كلها وحل أسراره جميعاً. لذلك يفقد كل اتصال له مع واقع البشر. أحد الأعراض الواضحة لهذه الحالة هو فقدان المرء لحس الدعابة وللقدرة على التواصل مع الآخرين.

بذلك يمكن لظهور النفس الكلية أن تحمل أكبر الأخطار لذات الإنسان الواعية. وفيما يلي حكاية إيرانية قديمة من الحكايا الخرافية توضح توضيحاً رائعاً مسألة الوجه المزدوج للنفس الكلية، اسم هذه الحكاية «سر الحمام بادغرد» :

«يتلقى الأمير النبيل العظيم حاتم الطائي أوامر من ملكه بأن يتفحص الحمام بادغرد الغامض (قصر العدم). وحينما يدنو منه، وقد مر بالكثير من المغامرات الخطرة، يسمع أنه ما من أحد ذهب إليه وعاد منه، مع ذلك، يصر على المضي قدماً. فيستقبله عند بناء مستدير حلاق في يده مرآة تقوده إلى الحمام، لكن ما إن يدخل الأمير الماء، حتى تدوي جلبة كهدير الرعد، ويسود الظلام تماماً ويختفي الحلاق، ثم يبدأ الماء بالارتفاع شيئاً فشيئاً.

يبدأ حاتم بالسباحة متخبطاً هنا وهناك إلى أن يصل الماء أخيراً إلى أعلى القبة التي تشكل سقف الحمام. حينذاك يخشى أن يكون أمره قد انتهى، لكنه يبدأ بترتيل صلاة ثم يمسك بالحجر الأوسط للقبة ومن جديد تعود الجلبة المدوية كهدير الرعد ويرى حاتم نفسه وهو يقف وحيداً وسط صحراء.

وبعد تطواف طويل مؤلم، يصل إلى حديقة جميلة في وسطها حلقة من تماثيل حجرية. في وسط التماثيل يرى ببغاء في قفصه ويسمع صوتاً من الأعلى يقول له: «أوه، أيها البطل، لعلك لن تنجو بحياتك من هذا الحمام. فذات يوم وجد غايو مارت (أي الإنسان الأول) ماسة ضخمة أشد تألقاً من الشمس والقمر. فقرر أن يخبئها. أما الببغاء الذي تراه هنا فهو جزء من السحر. فعند قدميه يوجد قوس وسهم ذهبيان مع سلسلة ذهبية، بهذا القوس والسهم يمكنك أن تجرب رمي الببغاء ثلاث مرات، فإن أصبته زالت عنك اللعنة، وإن لم تصبه ستنقلب إلى حجر، كما انقلب من سبقك كلهم».

يحاول حاتم مرة لكنه لا يصيب الببغاء فتنقلب ساقاه إلى حجر. في المرة الثانية يفشل أيضاً فيتحجر جسمه حتى الصدر، لكنه في المرة الثالثة يغمض عينيه ويهتف «الله أكبر» ثم يطلق السهم دون تسديد، فيصيب الببغاء،

فينفجر صوت كالرعد وتثور سحائب من الغبار. وحين يسكن هذا كله، يرى حاتم الطائي محل الببغاء ماسة جميلة ضخمة كما تعود التماثيل كلها إلى الحياة، بشراً يقدمون لحاتم شكرهم وامتنانهم لإنقاذهم من السحر».

في هذه القصة، يستطيع القارئ أن يميز رموز النفس الكلية ـ الإنسان الأول غايو مارت، البناء المستدير الذي هو على شكل المندالا، الحجر المركزي الأوسط للقبة وأخيراً الماسة. لكن هذه الماسة يلفها الخطر. فالببغاء الشيطاني يشير إلى روح المحاكاة الشريرة التي تجعل المرء يضل عن الهدف ويتحجر نفسياً. وكما أشرت من قبل، فإن عملية التفرد تنفي أي محاكاة ـ شبه ببغاوية للآخرين، إذ حاول الناس المرة تلو المرة وفي جميع البلدان أن يقلدوا داخلياً السلوك «الخارجي» أو الطقسي للتجربة الدينية الأصلية لمعلميهم الدينيين العظام ـ المسيح أو بوذا أو أي معلم آخر ـ لذلك أصبحوا «متحجرين». فتتبعنا لخطا قائد روحي عظيم لا يعني أن علينا أن نقلد ونتبع نمط عملية التفرد التي قدمتها لنا حياته، بل يعني أن علينا أن نحاول بصدق وإخلاص يماثلان صدقه وإخلاصه أن نحيا حياتنا نحن.

يرمز الحلاق ذو المرآة، الذي يختفي، إلى موهبة التفكير التي يفقدها حاتم عندما يكون بأمس الحاجة إليها، والمياه المرتفعة تمثل الخطر في أن المرء قد يغرق في اللاشعور ويضيع في متاهات العواطف. ولكي يفهم المرء الدلالات الرمزية للاشعور عليه أن ينتبه فلا يخرج خارج نفسه أو «يجانب نفسه» بل أن يبقى عاطفياً ضمن نفسه. والحقيقة إنه لأمر بالغ الأهمية أنه يتوجب على الأنا أن تتابع أداء وظيفتها بطرق سوية. ذلك أنني عندما أظل إنساناً سوياً، واعياً نقائصي وعيوبي، عندها فقط يمكنني أن أتلقى المحتويات والعمليات الهامة للاشعور. لكن كيف أستطيع تحمل التوتر الذي يحمله لي إحساسي بأنني أشكل مع الكون كله وحدة واحدة، رغم أنني في الوقت نفسه، مجرد مخلوق بشري بائس من تراب؟ فمن جهة، إذا ما ازدريت نفسي معتبراً أنني مجرد صفر في أرقام إحصائية، ستكون حياتي بلا معنى وستغدو

غير جديرة بأن أحياها. لكن من جهة أخرى، وإذا ما شعرت بأنني جزء من شيء أكبر بكثير، كيف ينبغي يا ترى أن أبقي قدمي على الأرض؟ والحقيقة أنه أمر بالغ الصعوبة أن يجمع المرء بين هذه الأضداد داخل نفسه دون أن ينقلب إلى هذا الضد أو ذاك.

الجانب الاجتماعي للنفس :

مما لا شك فيه أن للتزايد السكاني الهائل اليوم، ولاسيما ذلك التزايد الواضح في المدن الكبرى، آثارا مثبطة علينا. إننا نفكر «أوه، أنا مجرد كائن من تلك الكائنات الكثيرة أعيش في مكان ما من هذه الدنيا، شأني شأن آلاف الناس الآخرين، فإذا ما قتل بضعة منهم، ما أهمية ذلك يا ترى؟ إن هناك الكثير منهم على أية حال». وعندما نقرأ في الصحف عن موت الكثير من الناس المجهولين الذي لا يعنون لنا شيئاً على الصعيد الشخصي، يتزايد أكثر فأكثر إحساسنا بأن حياتنا لا تساوي شيئاً. وتلك هي اللحظة التي يشكل فيها اهتمام المرء بالعقل الباطن عظيم المساعدة، إذ أن الأحلام تبين للحالم كيف يتواشج كل تفصيل من تفاصيل حياته بأشد الوقائع أهمية.

إن ما نعرفه جميعاً على الصعيد النظري - أي أن كل شيء يتوقف على الفرد - يصبح من خلال الأحلام حقيقة ملموسة وهي أن باستطاعة كل امرئ أن يجرب نفسه. في بعض الأحيان يخالجنا شعور طاغٍ بأن «الإنسان العظيم» بحاجة لشيء منا وأنه يلقي على كاهلنا مهام خاصة للغاية. وردنا على هذه التجربة يمكن أن يساعدنا في الحصول على القوة كي نسبح ضد التيار الذي يشكله التحيز الجماعي وذلك بأن نحسب لأنفسنا حساباً جدياً.

وبالطبع، ليست هذه المهمة مقبولة دائماً. فأنت، مثلاً، تكون بحاجة للقيام برحلة مع أصدقاء لك يوم الأحد القادم، بعدئذ ترى حلماً يمنعك من ذلك طالباً إليك أن تقوم بعمل إبداعي بدلاً من الرحلة. فإذا ما أصغيت لعقلك الباطن وأطعته، فإن عليك أن تتوقع استمرار تدخله بخططك التي

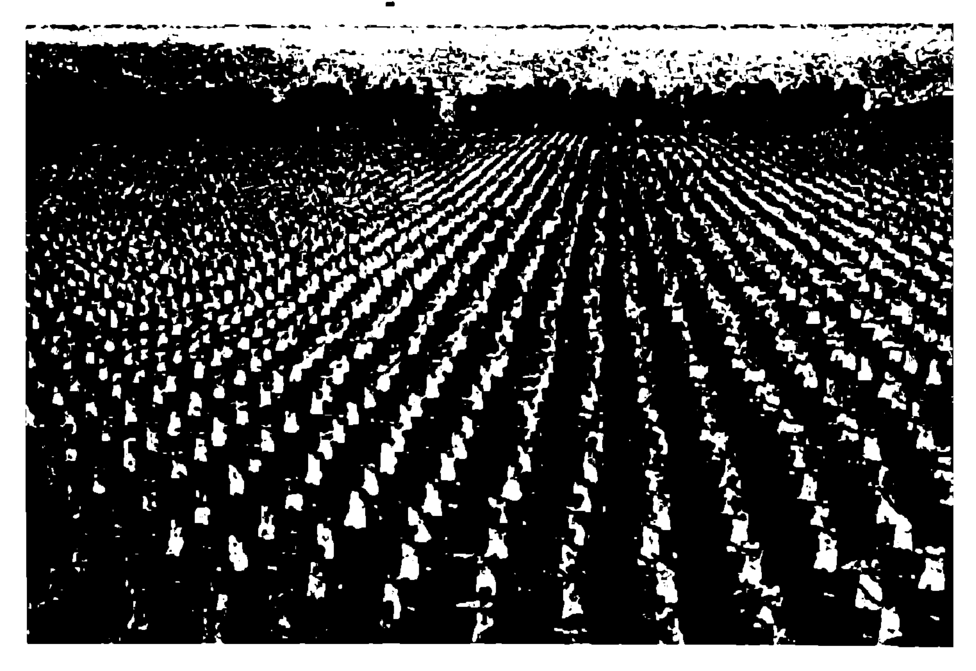
تنتمي لساحة الوعي، كما أن إرادتك ستتقاطع مع نوايا أخرى ـ نوايا ينبغي أن تخضع لها أو توليها اهتماماً جدياً في أدنى الأحوال، وهذا يفسر، جزئياً لماذا يشعر المرء غالباً بأن الواجب المتعلق بعملية التفرد هو عبء ونقمة أكثر مما هو بركة ونعمة.

الرمز المناسب لهذه التجربة هو القديس كريستوفر، حامي المسافرين جميعاً، وراعيهم. فحسبما تقوله الأسطورة، كان ذلك القديس يشعر بكبرياء تصل حد الغرور بقوته الجسدية الهائلة، وكان يرغب في ألا يخدم إلا من هو أقوى منه. في البداية عمل في خدمة أحد الملوك، لكنه حين رأى أن الملك يخشى الشيطان تركه وأصبح خادم الشيطان. بعدئذ اكتشف ذات يوم أن الشيطان يخشى المصلوب، لذلك قرر أن يخدم المسيح إن وجده. وقد عمل بنصيحة كاهن قال له أن ينتظر المسيح في مخاضه. وفي سنوات انتظاره تلك حمل الكثير من الناس عابرا بهم النهر. لكن ذات مرة، وكانت ليلة عاصفة حالكة الظلمة، جاءه صوت طفل صغير ينادي أنه بحاجة لمن ينقله عبر النهر. رفع القديس كريستوفر بسهولة كبيرة الطفل على كتفيه، لكنه وجد خطاه تتثاقل خطوة بعد خطوة. إذ أن حمله كان يثقل أكثر فأكثر. وحين وصل منتصف التيار أحس «وكأنه يحمل الكون كله»، فأيقن حينذاك أنه يحمل المسيح على كتفيه ـ وقد منحه المسيح غفران ذنوبه وكذلك الحياة الخالدة.

هذا الطفل العجيب هو رمز للنفس الكلية التي «تثبط» عملياً الإنسان العادي وتهبط بقواه، رغم أنها هي الشيء الوحيد الذي يمكنه أن ينقذه. ففي أعمال فنية كثيرة، يصور المسيح الطفل مع، أو على شكل كرة العالم، وهي الفكرة التي ترمز بوضوح كامل إلى النفس، نظراً لأن الطفل والكرة كليهما رمزان عالميان للكلية.

عندما يحاول الشخص أن يطيع العقل الباطن سيكون في الغالب، وكما رأينا، عاجزاً عن القيام بما يرضيه تماماً. لكنه سيكون كذلك عاجزاً عن القيام

ضي الآخرين. وغالباً ما يحدث أن يتوجب عليه، مثلاً، أن ينفصـ
نه ـ أسرته، حزبه، أو روابطه الشخصية الأخرى ـ لكي يكتشف
ما يفسر لماذا يقال أحياناً إن الإصغاء للعقل الباطن يجعل النـ
عيين وفرديين. وكقاعدة عامة، هذا غير صحيح إذ أن هناك
ا بعض الشيء يتدخل في هذا الموقف: إنه الجانب الجماعي لـ
كما يمكننا أن نقول، الجانب الاجتماعي).



ضج السيكولوجي مهمة فردية ـ لذلك نجدها تزداد صعوبة في الوقت الحاضر
لإنسان مهددة بالتماثل الواسع النطاق بين الناس، هنا، صورة عن إخضاع الـ
النسقي الصارم يقدمها لنا عرض رياضي سويسري.

هذا العامل يتجلى، عملياً، في أن الفرد الذي يتتبع أحلامه لـ
ها من الزمن، يجد أنها غالباً ما تكون مهتمة بعلاقاته مع
ن. فأحلامه قد تحذره من الثقة كثيراً بفلان من الناس أو قد يرـ
قاء يرغب له مع إنسان ربما لا يكون قد لفت انتباهه من قبل
الوعي. وإذا ما التقط لنا الحلم صورة شخص آخر على هذا ا
ثمة تفسيران محتملان. أولهما أن الشخص قد يكون إسقاطاً يـ
ة الحلمية لهذا الشخص ترمز لجانب داخلي من جوانب الحالم

فالمرء قد يحلم، مثلاً، بجار خائن غير شريف لكن الجار هذا يستخدمه الحلم كصورة عن خيانة المرء نفسه وتجرده من الشرف. ومهمة تفسير الحلم هي أن يكتشف المفسر المجالات الخاصة التي يبرز فيها ذلك التجرد من الشرف. (وهذا ما يدعى بتفسير الحلم على الصعيد الذاتي).

لكن يحدث في بعض المرات أيضاً أن تنبئنا الأحلام نبأ عن شيء يتعلق بأشخاص آخرين. وبهذه الطريقة، يلعب اللاشعور دوراً يتعذر فهمه تماماً. إن الإنسان، شأنه شأن أشكال الحياة الأرقى كلها، يكون في حالة توافق مع الكائنات الحية المحيطة به إلى درجة كبيرة. فهو يلاحظ معاناتهم ومشكلاتهم، صفاتهم وقيمهم السلبية والإيجابية، وذلك بصورة غريزية ـ أي بصورة مستقلة تماماً عن أفكاره الواعية المتعلقة بالناس الآخرين.

إن حياتنا الحلمية تتيح لنا أن نلقي نظرة على تلك الملاحظات اللاشعورية وترينا أنها ذات تأثير فينا. فبعد أن أرى حلماً مقبولاً عن أحد الناس، حتى وإن لم أفسر ذلك الحلم، فإنني، وبصورة لا إرادية، سأنظر إلى ذلك الإنسان باهتمام أكبر. وربما تكون صورة الحلم قد ضللتني بسبب إسقاطاتي أو ربما تكون قد أعطتني معلومات موضوعية. لكي اكتشف أيهما التفسير الصحيح لا بد لي من موقف صادق شديد التنبه وتفكير بالغ الدقة. لكن، كما هي الحال بالنسبة إلى جميع العمليات الداخلية، فإن النفس في نهاية المطاف هي التي تنظم علاقات الإنسان بالآخرين وترتبها، طالما أن الأنا العاقلة هي التي تتولى التحري عن الإسقاطات المضللة وتتعامل مع تلك الموجودة في داخله بدلاً من خارجه، تلك هي الطريقة التي يجد بها الناس المولفون وكذلك الموجهون روحياً طريقهم بعضهم إلى البعض الآخر كي يخلقوا الجماعة التي تشق طريقها عبر روابط الناس التنظيمية والاجتماعية المألوفة قاطبة. مثل هذه الجماعة لا تكون في حالة نزاع مع الآخرين، بل تكون فقط مختلفة ومستقلة. بذلك تغير عملية التفرد المدركة عقلياً علاقات

الإنسان، فيحل محل الروابط المألوفة كالقرابة أو المصالح العامة نمط مغاير من أنماط الوحدة ـ هي الرابطة التي تبرم من خلال النفس.

إن جميع النشاطات والواجبات التي يقوم بها الإنسان والتي تنتمي حصراً إلى العالم الخارجي تلحق الأذى بالنشاطات السرية للاشعور، فعبر تلك النشاطات والروابط اللاشعورية، يلتقي أولئك الذين ينتسبون إليها معاً. وهذا هو السبب الذي يفسر لماذا تُعد مدمرة المحاولات التي تقوم بها الإعلانات والدعاوة السياسية للتأثير في الناس، حتى وإن كانت من وحي دوافع مثالية.

ذلك يثير السؤال الهام التالي وهو: هل يمكن يا ترى التأثير في الجزء اللاشعوري من النفس البشرية أصلاً؟ تبين التجربة العملية والملاحظة الدقيقة أن المرء لا يستطيع أن يؤثر في أحلامه. صحيح أن هناك أناساً يؤكدون أن بوسعهم أن يؤثروا فيها، لكنك إذا ما نظرت ملياً إلى مادة حلمهم فسوف تجد أنهم لا يفعلون إلا ما أفعله مع كلبي العاصي: فأنا آمره بأن يفعل ما ألاحظ أنه راغب في فعله، بحيث يظل بوسعي أن أحافظ على وهم سلطاني عليه. ذلك أن عملية تفسير أحلام المرء، تلك العملية الطويلة، ومواجهة نفسه بما تود أن تقول هي وحدها التي يمكن أن تحول اللاشعور تدريجياً. وبهذه العملية يتعين على الشعور أن يتغير أيضاً.

لكن إذا ما أساء الإنسان الذي يريد أن يؤثر في الرأي العام استخدام الرموز الخاصة بهذا الغرض، فإنها ستؤثر، طبعاً، في الجماهير بقدر ما تكون رموزاً حقيقية، لكن ما إذا كان اللاوعي الجماهيري سيغدو في قبضتها أم لا فتلك مسألة لا يمكن تقديرها سلفاً، وأمر سيظل خارج سيطرة العقل تماماً. إذ ليس باستطاعة أي ناشر موسيقي مثلاً، أن يقول سلفاً إن كانت أغنية من الأغاني ستلاقي شعبية أم لا، حتى وإن كانت مستمدة من صور وألحان شعبية. كذلك لم تستطع أية محاولات متعمدة للتأثير في اللاشعور أن تحقق

حتى الآن أية نتائج هامة، وعلى ما يبدو، فإن اللاوعـي الجمـاهيري يحـتفظ باستقلاله تماماً مثلما يفعل اللاوعي الفردي.

أحياناً، ولكي يعبر عن غرضه، قد يستخدم العقل الباطن موضوعة من موضوعات عالمنا الخارجي وبذلك قد يبدو وكأنه خضع لتأثيرها ـ مثال على ذلك، لقد صادفت أحلاماً كثيرة لأناس عصريين لها شـأن بـبرلين. في تلـك الأحلام، تقف برلين كرمز لنقطة ضعف نفسية ـ مكان الخطر ـ ولهذا السبب فإنها تجسد المكان الذي يحتمل أن تظهر فيه النفس. إنها النقطة الـتي يكـون فيها الحالم ممزقاً نتيجة الصراع، وهي المكان الذي قد يكون قادراً فيه، لهذا السبب، أن يوحد الأضداد الداخلية. كذلك واجهت عدداً فائقـاً للعـادة مـن الأحلام الـتي كانـت رجعـاً لفـيلم «هيروشـيما، حبيـبتي». في معظـم تلـك الأحلام، كانت الفكرة المعبر عنها هي إما أنـه علـى الحبيـبين في الفـيلم أن يتحدا (الأمر الذي يرمز لاتحاد الأضداد الداخليـة) أو أنـه سـيحدث انفجـار ذري (رمز التفكك الكامل وهو ما يعادل الجنون).

لكن حين يضيف المتلاعبون بالرأي العام ضغطاً تجارياً أو أعمال عنف على نشاطاتهم، حينها فقط يحققون، على ما يبـدو، نجاحـاً مؤقتـاً. إنمـا لا ينجم عن هذا، بالحقيقـة، إلا كبـت لـردود الأفعـال اللاشـعورية الخالـصة. والكبت الجماهيري يؤدي إلى نتائج مماثلة للكبت الفردي، أي إلى التفكـك العصابي والمرض السيكولوجي. مثل هذه المحاولات لكبـت ردود الأفعـال اللاشعورية لابد من أن تخفق كلها على المدى الطويل، نظراً لأنها تتعـارض أساساً مع غرائزنا.

إننا نعلم من دراسة السلوك الاجتماعي للحيوانات الراقية أن الجماعات الصغيرة (من 10 إلى 50 فرداً تقريباً) هـي الـتي تـوفر أفـضل شـروط الحيـاة الممكنة للفرد وكذلك للجماعة، والإنسان، علـى مـا يبـدو، لـيس اسـتثناء القاعدة في هذا المجال. فرفاهيته المادية وصـحته النفـسية الروحيـة وكـذلك فعاليته الثقافية، وهو الأمر الذي يتجاوز عـالم الحيـوان، تزدهـر كلـها علـى

أفضل نحو بوجود تشكيلة اجتماعية من هذا النوع. وبقدر ما نفهم عملية التفرد في الوقت الحاضر، فإن النفس الكلية تميل، على ما يبدو، لإيجاد جماعات صغيرة كهذه وذلك بأن تقيم، في الوقت نفسه، روابط شعورية محددة كل التحديد مع أفراد معينين إضافة إلى مشاعر ترابط بكل الناس. وإذا وجدت النفس مثل هذه الروابط، حينها فقط، يمكن للمرء أن يشعر بالأمان من أن الحسد والغيرة والنزاع وجميع المظاهر السلبية الأخرى لن تقطع أواصر الجماعة أو تفتتها. لهذا السبب فإن إخلاص المرء غير المشروط لعملية تفرده تحقق أيضاً أفضل أشكال التكيف الاجتماعي الممكنة.

هذا لا يعني، بالطبع، أنه لن يكون هناك صدامات في الرأي أو نزاعات أو خلافات حول الطريق «الصحيح» مما يتوجب على المرء حياله أن ينسحب باستمرار ويصغي لصوته الداخلي كي يجد وجهة النظر الفردية التي تغري النفس صاحبها بأن يكونها.

من هنا يبدو النشاط السياسي ذو الصبغة التعصبية (لكن ليس الواجبات الجوهرية) وكأنه لا ينسجم مع التفرد. وفيما يلي حلم رآه إنسان كرس نفسه تكريساً تاماً لتحرير بلاده من الاحتلال الأجنبي:

«أصعد مع بعض رفاقي سلماً إلى علية في متحف، حيث يوجد هناك صالة مدهونة باللون الأسود، تبدو وكأنها قمرة في سفينة. سيدة في أوساط عمرها ذات مظهر متميز تفتح الباب. اسمها س وهي ابنة ع (وع هو البطل القومي الشهير في بلاد الحالم، ذلك البطل الذي حاول تحرير بلاده قبل بضعة قرون. ولعل بالإمكان مقارنته بجان دارك أو وليم تيل، غير أن ع ذاك لم يكنِ له أولاد في الواقع). في الصالة، نرى صور سيدات أرستقراطيات يرتدين حللاً من البروكار المزهر. وفي الحين الذي تبدأ فيه الآنسة س بشرح تلك الصور لنا، نراها تنبعث إلى الحياة فجأة، إذ تبدأ العينان أولاً باستعادة الحياة ثم يبدو الصدر وكأنه يشهق ويزفر. يصاب الناس بالدهشة فيسرعون إلى قاعة المحاضرات حيث تتكلم الآنسة س إليهم عن الظاهرة. فتقول إن تلك الصور عادت إلى الحياة من خلال حسها الفطري ومشاعرها، لكن بعض الناس ساخطون ويقولون إن الآنسة س مجنونة، بل إن بعضهم يغادر قاعة المحاضرات».

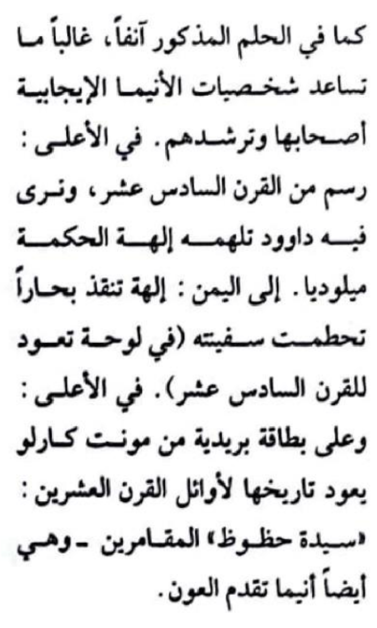
إن السمة الهامة لهذا الحلم هي أن شخصية الأنيما، أي الآنسة س هي من صنع الحلم فقط. مع ذلك، تتخذ لها اسم بطل ـ تحرير وطني مشهور (كما لو أنها، مثلاً، ولهلمينا تيل، ابنة وليم تيل). أي أن اللاشعور، من خلال الدلالات التي يتضمنها الاسم، يشير إلى أنه ينبغي على الحالم في الوقت الحاضر أن يحاول، كما حاول ع قبل زمن طويل، تحرير بلاده بطريقة خارجية. هنا، يقول الحلم إن التحرير تحققه الأنيما (النفس الأخرى للحالم) وهي تحققه ببعث الحياة في الصور التي تمت للاشعور.

أما كون الصالة في علية متحف تبدو جزئياً وكأنها قمرة قيادة في سفينة مدهونة بالأسود فهذا أمر بالغ الدلالة. ذلك أن اللون الأسود يلمح إلى الليل، الظلمة، التوجه نحو الداخل، وإذا ما كانت الصالة قمرة في سفينة، إذن فالمتحف سفينة، أيضاً، بشكل من الأشكال. وهذا يدل على أنه عندما تطغى حالة اللاشعور والبربرية على المناطق الرئيسية للوعي الجماعي، فإن هذه السفينة ـ المتحف، الملأى بالصور الحية قد تتحول إلى فلك منقذ كفلك نوح يحمل كل من يدخله إلى بر الأمان. أما الصور المعلقة في متحف فتكون عادة من بقايا الماضي الغابر وغالباً ما ننظر إلى صور العقل الباطن بالطريقة نفسها إلى أن نكتشف أنها مفعمة بالحياة والمعنى. وعندما تتأمل الأنيما (التي تظهر هنا بدورها الصحيح، كدليلة ومرشدة للنفس) الصور بحسها الفطري ومشاعرها، تبدأ تلك الصور باستعادة الحياة.

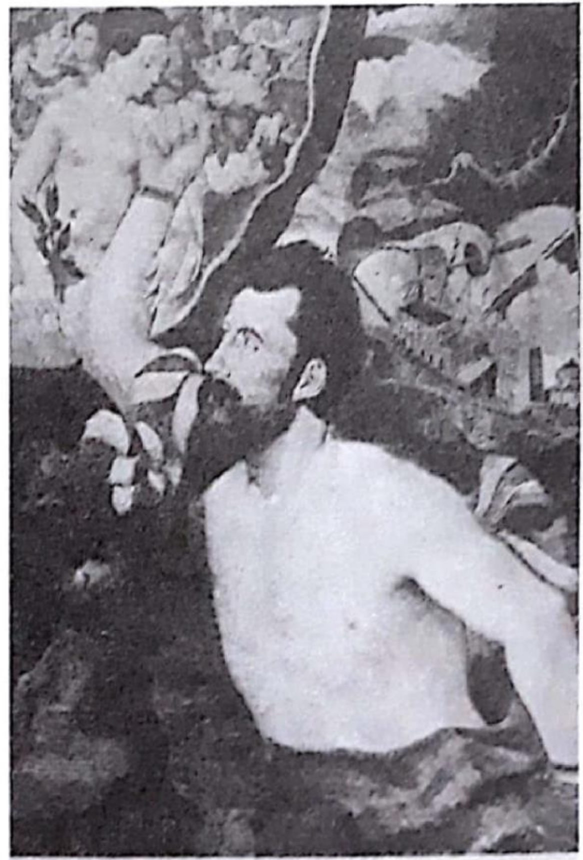
أما الناس الساخطون في الحلم فيمثلون ذلك الجانب من الحالم المتأثر بالرأي العام ـ ذلك الشيء في داخله الذي لا يثق بإعطاء الحياة للصور النفسية ويرفض ذلك. إنهم يجسدون معارضة اللاشعور في أن يعبر عن شيء كهذا: «لكن ما العمل إذا ما بدؤوا يقصفوننا بقنابل ذرية؟ فحينذاك لن تجدي البصيرة السيكولوجية نفعا!!!».







كما في الحلم المذكور آنفاً، غالباً ما تساعد شخصيات الأنيما الإيجابية أصحابها وترشدهم. في الأعلى: رسم من القرن السادس عشر، ونرى فيه داوود تلهمه إلهة الحكمة ميلوديا. إلى اليمن: إلهة تنقذ بحاراً تحطمت سفينته (في لوحة تعود للقرن السادس عشر). في الأعلى: وعلى بطاقة بريدية من مونت كارلو يعود تاريخها لأوائل القرن العشرين: «سيدة حظوظ» المقامرين ـ وهي أيضاً أنيما تقدم العون.



هذا الجانب المعارض في نفس الحالم غير قادر على التحرر من التفكير الإحصائي ومن التحيزات العقلانية الانبساطية. مع ذلك، يشير الحلم إلى أنه يمكن في الوقت الحاضر أن يبدأ التحرير الصادق بعملية تغير سيكولوجي فقط. فمن أجل أي شيء يعمل المرء لتحرير بلاده إن لم يكن للحياة، بالمحصلة، هدف ومعنى ـ إن لم يكن هنالك هدف يستحق أن تتحرر من أجله؟ وإذا ما افتقد الإنسان معنى حياته، فسيغدو سواء بسواء إن خضع لهذا النظام أو ذاك. لكن حين يستطيع أن يستخدم حريته لإيجاد شيء ذي معنى، حينها فقط، يكون شيئاً مهماً أن يتحرر. وهذا يفسر لماذا يكون إيجاد المعنى الداخلي أكثر أهمية بالنسبة إلى الفرد من أي شيء آخر وكذلك لماذا ينبغي أن تعطى عملية التفرد الأولوية على سواها.

تقوم المحاولات للتأثير في الرأي العام عن طريق الصحف، الإذاعة، التلفاز والإعلان، بالأساس، على عاملين اثنين. الأول هو الاعتماد على أساليب استخلاص العينات التي تكشف اتجاه «الرأي» أو «الحاجات» ـ أي، اتجاه المواقف الجماعية. أما الثاني فكون تلك المحاولات تعبر عن التحيزات، الإسقاطات والعقد اللاشعورية (وبصورة خاصة عقدة السيطرة) لدى أولئك الذين يتلاعبون بالرأي العام. بيد أن الإحصائيات لا تنصف الفرد، إذ على الرغم من أن متوسط حجم الحجارة في كومة ما قد يكون خمسة سنتمترات، إلا أن المرء لن يجد إلا قلة ضئيلة من الحجارة في تلك الكومة لها ذلك الحجم بالضبط.

أما كون العامل الثاني عاجزاً عن إيجاد أي شيء إيجابي فهو أمر واضح منذ البداية. لكن إذا ما كرس المرء نفسه للتفرد، فغالباً ما يكون له تأثير معد في من يحيط به من الناس. إذ يبدو أشبه بشرارة تندلع من شخص إلى آخر. وهذا يحدث عادة حين لا تكون لدى المرء نية التأثير في الآخرين وغالباً ما يحدث عندما لا يستخدم المرء الكلام. هذا المسلك الداخلي هو الذي حاولت الآنسة س أن تقود الحالم فيه.

تحوي جميع النظم الدينية في كوكبنا تقريباً صوراً ترمز لعملية التفرد، أو على الأقل بعض الصور عنها. ففي البلدان المسيحية، يتم إسقاط النفس الكلية، كما ذكرت من قبل، على آدم الثاني: أي المسيح. أما في الشرق فإن الشخصيات ذات العلاقة هي شخصية كريشنا وبوذا.

إن التنظيم السيكولوجي لحياة الناس المنتمين لدين من الأديان (أي أولئك الذين ما يزالون يؤمنون حقاً بمحتوى الدين وتعاليمه) يتأثر تأثراً بالغاً برموز ذلك الدين، بل إن أحلام هؤلاء الناس غالباً ما تدور حولها. فعندما أصدر البابا بيوس الثاني عشر مرسوماً حول رفع مريم العذراء إلى السماء بعد موتها، حلمت امرأة كاثوليكية، على سبيل المثال بأنها كاهنة كاثوليكية، أي بدت وكأن عقلها الباطن يبسط ذلك المبدأ العقائدي بالطريقة التالية: «إن كانت مريم شبه إلهة الآن فلا بد لها من كاهنات». وهناك امرأة كاثوليكية أخرى كانت لديها بعض الاعتراضات على بعض الجوانب الثانوية والخارجية من عقيدتها، حلمت ذات ليلة بأن كنيسة بلدتها قد قوضت وأعيد بناؤها، إلا أنه كان ينبغي نقل وعاء خبز القربان مع خبز القربان المقدس وكذلك تمثال مريم العذراء من الكنيسة القديمة إلى الكنيسة الجديدة. فقد أوضح لها الحلم أن بعض جوانب دينها التي هي من صنع الإنسان بحاجة للتجديد غير أن رموزه الأساسية ـ أي حلول اللاهوت في الناسوت والأم الكبرى ومريم العذراء ـ كل هذه ينبغي أن تبقى فلا يطرأ عليها تغير.

مثل هذه الأحلام توضح الاهتمام الشديد الذي يوليه العقل الباطن للصور الدينية التي تمت لساحة الوعي لدى الفرد، الأمر الذي يطرح السؤال التالي: هل بالإمكان الكشف عن اتجاه عام في جميع الأحلام الدينية التي يراها الناس المعاصرون. غالباً ما لاحظ الدكتور يونغ، في تجليات اللاشعور التي تظهر في مجتمعاتنا المسيحية الحديثة، أن هناك اتجاهاً لا شعورياً يضغط لتتويج صيغة الثالوث الإلهي بعنصر رابع يغلب

عليه أن يكون أنثوياً، سلبياً بل وشريراً، هذا العنصر الرابع موجود، عملياً، وبصورة دائمة في دنيا صورنا الدينية، لكنه انفصل عن صورة الرب وبات نظيره، متخذاً صورة المادة ذاتها (أو إله المادة ـ أي إبليس). هنا، يبدو اللاشعور وكأنه بحاجة لإعادة توحيد هذه الأضداد، بعد أن أصبح النور شديد الألق والظلمة شديدة الحلكة. وبالطبع، فإن الرمز المركزي للدين، أي صورة الرب الأعلى، هي التي تتعرض أكثر ما تتعرض للميول اللاشعورية نحو التغيير.

ذات مرة، قال للدكتور يونغ رئيس دير للرهبان في التيبت أن أشد المندالات أثراً في التيبت تتكون بطريق الخيال أو التخيل الموجه حين يتعرض التوازن السيكولوجي لدى الجماعة للاضطراب أو حين يتعذر تقديم فكرة بعينها نظراً لعدم احتواء العقيدة المقدسة لها، ونتيجة لذلك يتوجب البحث عنها. في هذه الملاحظات، يظهر جانبان أساسيان متساويا الأهمية لرمزية المندالا. فالمندالا تخدم هدفاً محافظاً ـ هو بالتحديد، استعادة النظام الموجود من قبل. لكنها تخدم أيضاً غاية إبداعية أخرى هي إعطاء المظهر والشكل لشيء لم يوجد بعد، شيء جديد وفريد. ولعل هذا الجانب أكثر أهمية حتى من الأول لكنه لا يتعارض معه. إذ أن ما يعيد النظام القديم يتضمن في الوقت نفسه، وفي معظم الحالات، عنصر خلق جديد. ففي النظام الجديد تعود الأنماط القديمة إنما على مستوى أرقى. إن العملية هي عملية لولب حلزوني متصاعد، ينمو باتجاه الأعلى رغم أنه يعود، في الوقت نفسه، والمرة تلو المرة إلى النقطة ذاتها.

ثمة لوحة رسمتها امرأة بسيطة نشأت وترعرعت في محيط بروتستاني تظهر فيها مندالا على شكل لولب حلزوني. هذه المرأة تلقت، في الحلم، أمراً بأن ترسم الرب الأب. فيما بعد (أي في الحلم أيضاً) رأته في كتاب، لكنها لم تر منه إلا عباءته المتموجة فكانت أشبه بستارة قدمت عرضاً

جميلاً للنور والظل. وكان ذلك المنظر يتناقض تناقضاً بالغ التأثير مع سكون اللولب الحلزوني في السماء الشديدة الزرقة، وهكذا، لم تدقق الحالمة، وقد فتنتها العباءة واللولب الحلزوني، نظرها بالشخص الآخر الموجود على الصخور. لكنها عندما أفاقت وفكرت بأولئك الأشخاص الربانيين ومن عساهم يكونون، أدركت فجأة أن ذلك الشخص إنما «كان الرب نفسه». الأمر الذي سبب لها صدمة مخيفة ظلت تشعر بها ردحاً طويلاً من الزمن.





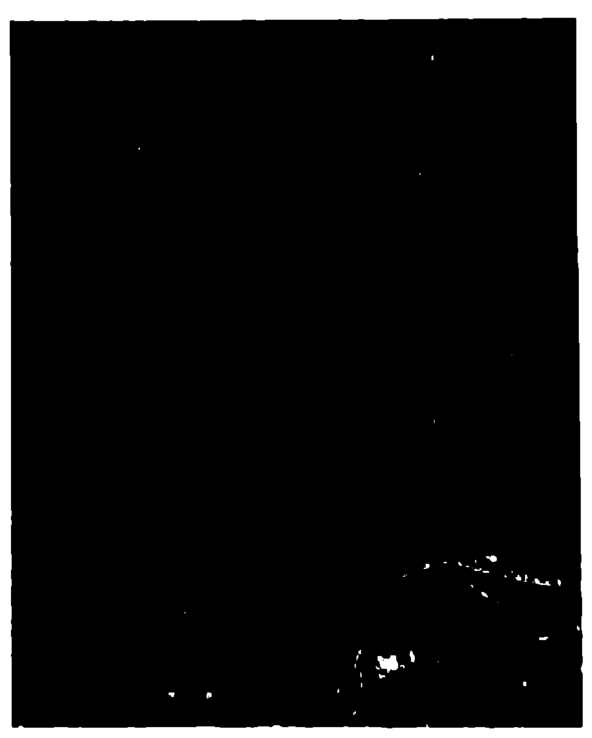
تمثال مريم العذراء هذا من القرن الخامس عشر ويتضمن في داخله صورة الرب والمسيح كليهما ـ إنه تعبير واضح عن أنه يمكن القول إن مريم العذراء هي تجسيد لنموذج «الأم العظمى» الأصلي

فكما هو مألوف، يصور الروح القدس في الفن المسيحي على شكل عجلة من نار أو حمامة، لكنه هنا ظهر على شكل لولب

حلزوني. وهذه هي فكرة جديدة «لم تتضمنها العقيدة من قبل» وقد انبثقت بصورة عفوية من اللاشعور. بيد أن الفكرة القائلة إن الروح القدس هو القوة التي تعمل من أجل تطوير فهمنا الديني أكثر وأكثر ليست بالفكرة الجديدة، بالطبع، بل الجديد فيها هو ظهورها الرمزي بصورة اللولب الحلزوني.

بعد ذلك، رسمت المرأة نفسها لوحة ثانية، هي الأخرى من وحي حلم، تبدو فيها الحالمة مع انيموسها الإيجابي واقفة فوق القدس، في وقت يمتد فيه جناح إبليس ليحجب المدينة. ولقد ذكرها الجناح الإبليسي تذكيراً شديداً بعباءة الرب الخفاقة في اللوحة الأولى، لكن في الحلم السابق، كانت المتفرجة في مكان عال، في نقطة ما من السماء، ترى أمامها شرخاً مخيفاً بين الصخور. أما الحركة في عباءة الرب فهي محاولة للوصول إلى المسيح، ذلك الشخص المائل إلى اليمين لكنها لا تفلح في بلوغ أربها تماماً. في اللوحة الثانية نرى الشيء نفسه لكن من الأسفل ـ من زاوية بشرية. فإذا ما نظرنا إليه من زاوية أعلى نجد أن ما يتحرك ويمتد إنما هو جزء من الرب، إذ ينبثق فوقه اللولب الحلزوني كرمز لمزيد من التطور المحتمل. لكن إذا ما رأيناه من الأسفل، من قاعدة واقعنا البشري، نجد أن هذا الشيء نفسه في الجو هو جناح إبليس الأسود الماكر.





لوحتا الحلمين المذكورين آنفا : في الأعلى، اللولب الحلزوني (وهو شكل من أشكال المنـدالا) الذي يمثل الروح القدس. في الأسفل : جناح إبليس الأسود، من الحلم الثاني. والفكـرة ليـست رمزاً دينياً مألوفاً لدى معظم الناس (كما أنها لم تكن كذلك لدى الحالمة) : لقد انبثقت فكرة كلا الحلمين من اللاشعور وبصورة تلقائية.

هاتان الصورتان أمستا في حياة الحالمة حقيقة واقعة وذلك بطريقة لا تعنينا هنا، لكن من الواضح أنهما كانتا تتضمنان أيضاً معنى جماعياً يتجاوز المعنى الشخصي. فهما ربما تتكهنان بهبوط الظلمة الإلهية على نصف الكرة المسيحي، لكنها ظلمة تشير، رغم كل شيء، إلى إمكانية المزيد من التطور. وبما أن محور اللولب الحلزوني لا يتحرك صعداً بل في عمق الصورة وخلفها، فإن المزيد من التطور لن يؤدي إلى رقي روحاني أعظم ولا إلى انحدار أعمق في عالم المادة بل إلى بعد آخر، ربما يمتد ما وراء هذه الشخوص السماوية، أي في أعماق العقل الباطن.

عندما تنبثق الرموز الدينية، التي تختلف جزئياً عن تلك التي نعرفها، من ساحة اللاشعور لدى الفرد، يخشى غالباً أن تغير هذه الرموز على نحو خاطئ أو تقضي على الرموز الدينية المعترف بها رسمياً. بل إن هذه الخشية تجعل كثيراً من الناس يرفضون علم التحليل النفسي والعقل الباطن برمته.

وإذا ما نظرت إلى رفض كهذا من زاوية سيكولوجية، لا بد لي من أن أعلق أنه بقدر ما يتعلق الأمر بالدين، يمكن تقسيم الكائنات البشرية إلى ثلاثة أنماط، النمط الأول هو أولئك الذين ما يزالون يؤمنون صادقين بعقائدهم الدينية، أياً كانت تلك العقائد. والرموز والعقائد، بالنسبة إلى هؤلاء الناس، «تتوافق» على نحو مرض للغاية مع ما يشعرون به في أعماق أنفسهم حيث لا توجد أية فرصة لأن تتسرب إليها أية شكوك جدية. هذه الحال تحدث حين تكون وجهات نظر الوعي واللاوعي في وئام نسبي. فالناس الذين هم من هذا النوع يمكنهم أن يتحملوا النظر إلى الاكتشافات والحقائق السيكولوجية الجديدة دون تحيز ولا خوف، إذ لا داعي لأن يخافوا من أنهم قد يدفعون لفقدان إيمانهم. بل حتى لو كانت أحلامهم ستحمل معها بعض التفاصيل غير المطابقة للدين نسبياً فإن بإمكانهم أن يدمجوها ضمن نظرتهم العامة.

أما النمط الثاني فيتكون من أولئك الذين فقدوا إيمانهم تماماً واستبدلوا به آراء الوعي العقلانية الصرف. بالنسبة إلى هؤلاء الناس، فإن سيكولوجيا

الأعماق تغير ببساطة المدخل إلى مناطق من النفس حديثة الاكتشاف، وينبغي ألا ينجم عن ذلك أي إزعاج، حين ينطلقون في المغامرة الجديدة ويتفحصون أحلامهم لاختبار صحتها.

لكن، ثمة نمط ثالث من الناس لم يعودوا، في جزء من أنفسهم، (ربما هو الرأس) يؤمنون بموروثاتهم الدينية، في حين أنهم، في أجزاء أخرى منها، ما زالوا مؤمنين. والفيلسوف الفرنسي فولتير مثال على هذه الحالة. فلقد شن على الكنيسة الكاثوليكية وبالحجج العقلانية (لنسحق السفلة) أعنف الهجمات، لكنه على فراش الموت، وطبقاً لبعض التقارير، كان يتوسل كي يدهنوا جسمه بالزيت أشد الدهن. وسواء كان هذا صحيحاً أم غير صحيح، فمما لا ريب فيه أن رأسه كان قد قطع كل علاقة له بالدين في حين أن مشاعره وعواطفه كانت ما تزال، على ما يبدو، متمسكة به. مثل هؤلاء الناس يذكرون المرء بشخص محصور في باب حافلة أوتوماتيكي، فهو لا يستطيع الخروج إلى الفضاء الرحب ولا الدخول داخل الحافلة. وبالطبع، أحلام أناس كهؤلاء يمكن أن تساعدهم للخروج من مأزقهم لكن هؤلاء غالباً ما يواجهون المتاعب حين يتوجهون إلى اللاشعور نظراً لأنهم هم أنفسهم لا يعرفون ما يفكرون به وما يريدونه. فأن نحمل اللاشعور على محمل الجد هو في نهاية المطاف مسألة شجاعة شخصية وتكامل شخصي.

إن الموقع المعقد لهؤلاء الناس الذين يجدون أنفسهم أسرى في أرض محايدة تقع بين عالمين ذهنيين متباينين إنما ينشأ، جزئياً، عن الحقيقة المعروفة وهي أن جميع العقائد الدينية الرسمية تنتمي، عملياً، للوعي الجماعي (أو ما دعاه فرويد باسم الأنا ـ العليا) لكنها ذات مرة، وقبل فترة طويلة من الزمن، كانت قد انبثقت من اللاوعي. وتلك هي النقطة التي يعترض عليها كثير من المؤرخين العاملين في نطاق الدين ورجال اللاهوت، وبدلاً من ذلك يزعمون أنه كان هناك ذات مرة نوع من «الوحي» ولقد عملت سنوات كثيرة في البحث عن أدلة ملموسة على الفرضية اليونغية المتعلقة بهذه

المسألة، لكن كان من الصعب أن أجدها نظراً لأن معظم الطقوس سحيقة القدم إلى درجة يتعذر معها على المرء أن يتتبعها حتى المنشأ، إلا أن المثال التالي يبدو لي قادراً على تقديم مفتاح بالغ الأهمية:

يخبرنا بلاك أيلك، حكيم الأوغالا سيوكس الذي توفي قبل فترة وجيزة فقط في كتابه «بلاك أيلك يتكلم» الذي هو نوع من السيرة الذاتية، أنه حين كان في التاسعة من عمره أصيب بمرض خطير، وأنه خلال إحدى نوبات غيبوبته رأى رؤيا هائلة. فقد رأى أربع زمر من الجياد الجميلة قادمة من جهات العالم الأربع. بعدئذ، وهو قاعد داخل خيمة، رأى الأجداد الستة «أي أرواح أسلاف قبيلته» أجداد العالم كله، وهم يعطونه ستة رموز شافية لشعبه، كما أروه أساليب الحياة الجديدة. لكنه عندما بلغ السادسة عشرة من عمره، بات يظهر لديه فجأة رهاب شديد في أي وقت تكون فيه العاصفة الرعدية وشيكة، نظراً لأنه كان يسمع «كائنات رعدية» تناديه طالبة إليه «أن يسرع». وكان ذلك يذكره بالدوي الهادر كالرعد الذي كانت قد تركته في ذهنه الخيول المقتربة التي رآها في رؤياه. فشرح له أحد رجال الطب أن خوفه إنما ينبثق من أنه كان يحتفظ برؤياه لنفسه ثم قال له إن عليه أن يرويها لقبيلته. ففعل ذلك، بعدئذ قام هو وقبيلته بتنفيذ الرؤيا في أحد الطقوس، مستخدمين جياداً حقيقية. لكن ليس بلاك أيلك نفسه وحسب، بل إن كثيراً من أفراد قبيلته الآخرين شعروا بتحسن لا محدود بعد قيامهم بتلك التمثيلية. بل إن بعضهم بريء من مرضه تماماً. وقد قال بلاك أيلك: «حتى الجياد بدت أكثر عافية وسعادة بعد أداء الطقس».

بيد أن الطقس لم يتكرر مرة ثانية نظراً لأن القبيلة تعرضت للفناء بعد ذلك مباشرة. لكن هنا حالة مغايرة ما يزال فيها الطقس حياً باقياً. إذ تشرح عدة قبائل من الاسكيمو تعيش قرب نهر كولفيل في ألاسكا أصل ومنشأ مهرجانهم، مهرجان العقبان، بالطريقة التالية:

«أحد الصيادين الشبان رمى بسهم قاتل عقاباً غريباً للغاية فتأثر بالغ التأثر بجمال الطائر القتيل إلى حد حنطه وجعل منه صنماً يعبده ويقدم له الاضحيات. وذات يوم، حين كان الصياد يجوب البر وهو يصطاد، ظهر له على حين غرة رجلان ـ أشبه ـ بالحيوانات قاما بدور الرسل وقاداه إلى أرض العقبان. هناك سمع جلبة شديدة كدق الطبول، فشرح الرسولان الأمر بأنه ليس سوى خفقات قلب أم العقاب القتيل. بعدئذ ظهرت روح العقاب الأم للصياد بهيئة امرأة ترتدي السواد طلبت إليه أن يبتدئ بإقامة مهرجان للعقبان بين شعبه تكريماً لابنها القتيل. ثم أوضحت له جماعة العقبان كيف يفعل ذلك، بعد ذاك وجد نفسه، وعلى نحو مفاجئ أيضاً، وقد عاد منهك القوى إلى المكان الذي كان قد التقى فيه بالرسولين. ولدى عودته إلى موطنه، علم قومه كيف يقيمون مهرجان العقبان الكبير ـ وما زالوا يقيمونه بإيمان شديد منذ ذلك الحين».

من أمثلة كهذه، يمكننا أن نرى كيف ينبثق طقس أو تقليد ديني انبثاقاً مباشراً من إحدى الرؤى اللاشعورية التي يراها الفرد. ومن بدايات كهذه، يطور الناس الذين يعيشون على شكل مجموعات ثقافية نشاطاتهم الدينية المختلفة بكل ما لذلك من تأثير هائل على حياة المجتمع برمتها. وخلال عملية التطور الطويلة تصاغ المادة الأصلية وتعاد صياغتها بواسطة الكلمات والأفعال كما تشذب وتجمل ثم تكتسب شيئاً فشيئاً أشكالاً محددة لا تتغير بعدها ولا تتبدل. غير أن لعملية التبلور هذه سيئة كبرى إذ سيكون هناك المزيد من الناس ممن ليست لهم معرفة شخصية بالتجربة الأصلية وليس باستطاعتهم إلا أن يؤمنوا بما يقول لهم معلموهم وكبارهم. فهم لا يعودون يعلمون أن مثل تلك الحوادث حقيقية كما يجهلون، بالطبع، كيف تكون أحاسيس المرء في أثناء التجربة.

مثل هذه التقاليد الدينية غالباً ما تقاوم أية تبديلات لا شعورية أخرى يحاول أن يلحقها بها اللاشعور، خاصة بعد أن اتخذت أشكالها الراهنة التي

هي نتاج الكثير من العمل والصقل والقدم السحيق. بل إن رجال اللاهوت يتمسكون أحياناً بهذه الرموز الدينية «الصحيحة» والعقائد الرمزية إزاء اكتشاف دور الدين في العقل الباطن، متناسين أن القيم التي يدافعون عنها إنما تدين بوجودها لذلك الدور بالذات إذ لولا تلقي النفس البشرية للإلهامات السماوية والتعبير عنها بالكلمات أو صياغتها بأسلوب فني، لم يدخل رمز ديني قط واقع حياتنا البشرية (وعلينا هنا أن نفكر فقط بالأنبياء والرسل).

وإذا ما اعترض أحدهم بالقول إن هناك واقعاً دينياً قائماً بذاته، مستقلاً عن النفس البشرية، فإنني لن أجيب شخصاً كهذا إلا بهذا السؤال: «من يقول ذلك، إن لم تكن النفس البشرية؟» وبغض النظر عما تؤكد عليه، فليس باستطاعتنا قط أن ننكر وجود النفس ـ وذلك لأنها تحتوينا في داخلها كما أنها هي الوسيلة الوحيدة التي يمكننا بواسطتها أن نقبض على الواقع.

لهذا السبب، يغلق الاكتشاف الحديث للاشعور أحد الأبواب إلى الأبد. إنه يستبعد كلياً الفكرة الوهمية التي كان يحبذها بعض الأفراد وهي أن باستطاعة الإنسان أن يعرف الواقع الروحي بذاته. كذلك، أغلقت الفيزياء الحديثة أحد الأبواب وذلك نتيجة «مبدأ اللاحتمية» الذي قال به هايزنبرغ، منهياً بذلك الوهم القائل إن باستطاعتنا أن ندرك الحقيقة المادية المطلقة. غير أن اكتشاف اللاشعور يعوض عن فقدان هذه الأوهام المستحبة وذلك بفتحه أمامنا ميداناً من الإدراكات، واسعاً شاسعاً وبكراً جديداً، ميداناً يتحد فيه البحث العلمي الموسوعي بطريقة جديدة وغريبة مع المغامرة الأخلاقية الشخصية.

لكن، كما سبق وقلت في مطلع هذا البحث، من المستحيل عملياً أن ندخل الواقع الكامل لتجربة المرء في الميدان الجديد. فكثيراً ما يكون فريداً من نوعه، وكثيراً ما يصعب نقله بواسطة اللغة إلا نقلاً جزئياً. هنا، أيضاً، يغلق باب في وجه الوهم القائل إن باستطاعة المرء أن يفهم شخصاً آخر فهماً تاماً وأن ينبئه بما يناسبه تماماً.

لكن مرة ثانية، يمكن للمرء أن يجد تعويضاً عن هذا في العالم الجديد للتجربة وذلك باكتشاف الوظيفة الاجتماعية للنفس الكلية، تلك التي تعمل بطريقة سرية لتوحيد الأفراد المنفصلين الذين ينتمون معاً لأرومة واحدة.

بذلك يحل محل اللغو الفكري أحداث ذات معنى تقع في عالم النفس البشرية. إذ أن دخول الفرد بصورة جدية في عملية التفرد بالطريقة التي ذكرنا خطوطها العامة أمر يعني توجهاً نحو الحياة، جديداً ومغايراً تماماً. وهو، لدى العلماء، يعني مقاربة الحقائق الخارجية مقاربة علمية ومغايرة أيضاً. لكن كيفية تحقق هذا في ميدان المعارف البشرية وفي الحياة الاجتماعية للكائن الإنساني أمر لا يمكن التكهن به، إنما يبدو لي مؤكداً أن اكتشاف يونغ لعملية التفرد هو الحقيقة التي يتعين على الأجيال المقبلة أن تأخذها بعين الاعتبار إذا ما أرادت أن تتفادى الانجراف إلى وجهة نظر جامدة أو انكفائية.

* * *

الجزء الرابع

الرمز في الفنون البصرية

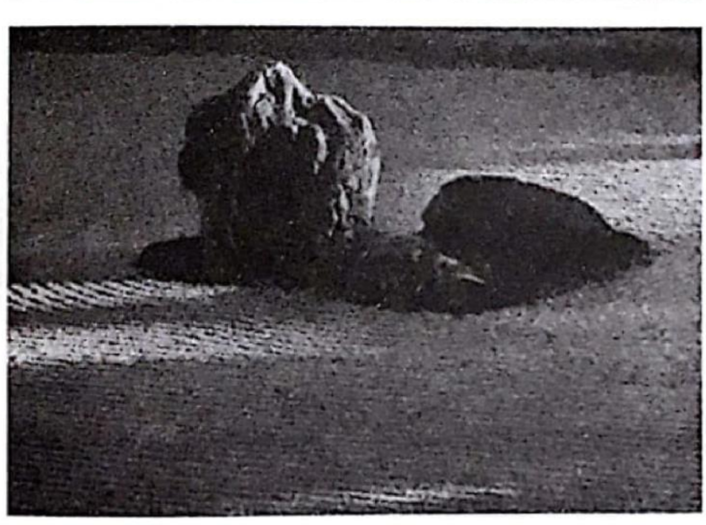
بقلم: آنييلا يافي

الرموز المقدسة ـ الحجر والحيوان

يبين تاريخ الرموز أنه يمكن أن يكون لكل شيء دلالة رمزية: أشياء طبيعية (كالحجارة، النباتات، الحيوانات، الناس، الجبال، الوديان، الشمس، القمر، الريح، الماء، النار) أو أشياء من صنع الإنسان لكالبيوت، القوارب، السيارات) أو حتى الأشكال المجردة (كالأرقام، المثلث، المربع، الدائرة)، والحقيقة أن الكون ككل يحتمل أن يكون رمزاً.



صفوف حجرية في الكرنك بمقاطعة بريتاني، يعود تاريخها لعام 2000 قبل الميلاد ـ وهي من الحجر الغشيم المنصوب على شكل صفوف يعتقد أنها كانت تستخدم في الطقوس المقدسة والمواكب الدينية.



حجارة خام تنتصب على رمل مجروف في حديقة صخرية لبوذيين من أتباع المذهب الزيني (في معبد رايونجي في اليابان). وعلى الرغم من وضوح المصادفة هنا، إلا أن ترتيب الحجارة يعبر بالحقيقة عن روحانية شديدة النقاء.

إن الإنسان، بنزعته الواضحة لصنع ـ الرموز، يحول الأشياء أو الأشكال باللاشعور إلى رموز (وبالتالي يضفي عليها أهمية سيكولوجية كبيرة) ثم يعبر عنها في طقوسه الدينية وفنونه البصرية. وما التاريخ المتواشج للدين والفن، ذلك التاريخ الذي يعود لعصور ما قبل التاريخ، إلا السجل الذي تركه لنا أسلافنا للرموز التي كانت ذات معنى بالنسبة إليهم ومثيرة لديهم، بل إن تواشج الفن والدين ما يزال، كما يبين لنا ذلك الرسم والنحت الحديثان، حياً حتى اليوم.

في الجزء الأول من بحثي للرموز في الفنون البصرية، أنوي فحص بعض الموضوعات المحددة التي كانت مقدسة أو غامضة بالنسبة إلى الإنسان بصورة عامة. بعدئذ سأعمل، فيما يتبقى من الفصل، على بحث ظاهرة الفن في القرن العشرين لا من حيث استخدامه للرموز بل من حيث دلالته كرمز بذاته ـ أي من حيث أنه تعبير رمزي عن الحالة السيكولوجية للعالم الحديث.

وفي الصفحات التالية، اخترت ثلاث موضوعات رئيسية تتواجد بصورة متكررة ويمكنني بواسطتها توضيح وجود الرمزية في الفن الخاص بكثير من المراحل الزمنية المختلفة وكذلك توضيح طبيعتها. إنها الرموز التي صنعها الإنسان من الحجارة، الحيوان والدائرة ـ ولكل منها دلالة سيكولوجية استمرت من البدايات الأولى لأشكال التعبير عن الوعي البشري وحتى أرقى أشكال الفن في القرن العشرين.





إلى اليسار: نصب حجري عامودي يعود لما قبل التاريخ ـ وهو صخرة نقش عليها نقشاً خفيفاً شكل امرأة (ربما هي الإلهة الأم).

إلى اليمين: نحت للفنان ماكس أرنست (ولد عام 1891) الذي لم يغير إلا بالكاد الشكل الطبيعي للحجر.

إننا نعلم أنه حتى الحجارة غير المنحوتة كان لها معنى رمزي رفيع لدى المجتمعات البدائية والقديمة. إذ غالباً ما كان يعتقد أن الحجارة الخام الطبيعية هي أماكن سكن الأرواح أو الآلهة، وكانت تستخدم في المجتمعات البدائية كحجارة قبور أو حجارة حدود أو أشياء مبجلة دينياً. كذلك يمكن النظر إلى استخدامها باعتباره شكلاً أولياً من أشكال النحت ـ أي محاولة أولى لتوظيف الحجر بحيث تكون له قدرة تعبيرية أكثر مما يمكن أن تمنحه المصادفة والطبيعة.

هنا يمكننا أن نأخذ من قصة يعقوب وحلمه، تلك التي رواها العهد القديم، مثالاً نموذجياً على الكيفية التي كان يحس بها الإنسان، قبل آلاف السنين، بأن إلهاً حياً أو روحاً قدساً يمكن أن يتجسد في الحجر ومن ثم كيف صار الحجر رمزاً:

«بعدئذ... ذهب يعقوب إلى حران وهناك نزل في مكان معين ثم أقام فيه طيلة الليل، لأن الشمس كانت قد أفلت، فأخذ بعضاً من حجارة المكان ثم صنع منها وسادة له واضطجع كي ينام. فرأى في حلمه أنه يمسك بسلم قاعدته على الأرض ورأسه في السماء كما رأى ملائكة السماء تصعد وتهبط عليه. كذلك رأى الإله نفسه يقف في العلى ويقول أنا الرب الأعلى رب إبراهيم أبيك ورب إسحق: الأرض التي تستلقي عليها، إليك أعطيها وإلى ذريتك».

فأفاق يعقوب من نومه ثم قال: «لا شك أن الرب في هذا المكان ولم أكن أعلم ذلك». ثم أحس بقشعريرة الخوف وقال: «كم هو مخيف هذا المكان!! فهو دون سواه مقر الإله وهذه هي بوابة السماء». وفي الصباح الباكر نهض يعقوب ثم أخذ الحجر الذي كان قد اتخذ منه وسادة ونصب منه عموداً ثم صب الزيت على رأسه، وأطلق على ذلك المكان اسم «بيت ـ ايل».

إذن، كان الحجر بالنسبة إلى يعقوب جزءاً مكملاً للرؤيا، كما كان الوسيط بينه وبين الإله.

وفي كثير من الأضرحة الحجرية البدائية نجد أن الآلهة لا تمثل بحجر مفرد بل بعدد كبير من الحجارة غير المنحوتة مرتبة وفق أنماط متميزة (صفوف حجرية هندسية في مقاطعة بريتاني مثلاً، كما أن الدائرة الحجرية في ستونهينج من الأمثلة المشهورة) كذلك تلعب ترتيبات الحجارة الطبيعية الخام دوراً كبيراً في الحدائق الصخرية الأرقى حضارياً والتابعة للبوذية الزينية. هذه الترتيبات لا تكون هندسية بل تبدو وكأنها جاءت بمحض المصادفة. لكنها، بالحقيقة، تعبر عن أنقى أشكال الروحانية.

لقد بدأ الإنسان، منذ بدايات تاريخه الأولى، في محاولة للتعبير عما يحس به، باعتباره يجسد نفس أو روح الصخرة، وذلك بنحتها وإعطائها شكلاً معروفاً. وفي كثير من الحالات كان الشكل يشبه تقريباً شكل الإنسان ـ مثال على ذلك، نصب «المنهير» القديمة بخطوطها العامة التي تمثل الوجوه

البشرية أو نصب «الهيرما» التي تطورت عن حجارة الحدود في بلاد الإغريق القديمة، أو التماثيل الحجرية البدائية الكثيرة ذات السمات البشرية. من هنا فإن إضفاء الحياة على الحجارة لا بد من أن يفسر باعتباره إسقاطاً لمحتويات اللاشعور المتميزة تقريباً على الحجر.

إن ميل الإنسان البدائي لإعطاء مجرد لمحة عن الشكل البشري، وللاحتفاظ بالشكل الطبيعي للحجر قدر الإمكان، أمر يمكن أن نشاهده في النحت الحديث أيضاً.

وهناك كثير من الأسئلة التي تبين اهتمام الفنان «بالتعبير ـ الذاتي» للحجر، ولكي يستخدم لغة الأسطورة، يسمح الفنان للحجر بأن «ينطق بذاته». هذه النقطة واضحة، مثلاً، في أعمال النحات السويسري هانس أيشباخر، والنحات الأمريكي جيمس روزاتي والفنان الألماني المولد ماكس إرنست الذي كتب في إحدى رسائله الموجهة من مالجا عام 1935 ما يلي: «أنا وألبرتو (الفنان السويسري جيوكوميتي) مصابان بداء النحت. إننا نعمل في الصخور البازلتية الكبيرة منها والصغيرة تلك التي نجدها في ركام الصخور والتراب الذي جرفه نهر فورنو الجليدي. ولكونها مصقولة صقلاً رائعاً على يد الزمان والجليد والجو فهي بحد ذاتها جميلة جمالاً خارقاً. إذ ما من يد بشرية تستطيع أن تفعل ذلك. لهذا السبب أتساءل ترى لماذا لا نترك لعناصر الطبيعة عمل الإزميل ونقتصر على حفر الأبجدية التي تحمل أسرارنا فقط؟».

لكن ما كان يعنيه أرنست بكلمة «أسرارنا» لم يفسره أحد، بيد أنني سأحاول في مكان لاحق من هذا الكتاب أن أبين أن «أسرار» الفنان الحديث لا تختلف كثيراً عن أسرار السادة القدامى الذين عرفوا «روح الحجر».

إن التأكيد على هذه «الروح» في كثير من أعمال النحت لهو مؤشر على الخط المتمور المتحول الذي يفصل بين الدين والفن، بحيث يتعذر في بعض الأحيان فصل أحدهما عن الآخر. كذلك يمكننا أن نرى تعدد الأبعاد نفسه في

موضوعة رمزية أخرى، حسبما تظهر في الأعمال الفنية القديمة العهد، ألا وهي: «الرمز الحيواني».

فصور الحيوانات التي رسمها الإنسان تعود إلى العصر الجليدي (أي ما بين 60 و100 ألف سنة قبل الميلاد). تلك الصور تم اكتشافها على جدران كهوف في فرنسا وإسبانيا في نهاية القرن السابق. لكن لم يبدأ علماء الآثار فهم أهميتها الشديدة والبحث عن مغزاها حتى مطلع هذا القرن. ولقد كشفت تلك الأبحاث عن وجود حضارة سحيقة القدم من حضارات ما قبل التاريخ لم يكن أحد يتوقع وجودها قط.

بل حتى اليوم، يبدو وكأن سحراً غريباً يلف الكهوف التي تحتوي على نقوش ورسوم صخرية. وطبقاً لما يقوله مؤرخ الفن الألماني هربرت كوهن، فإن سكان المناطق التي توجد فيها مثل تلك الرسوم في إفريقيا وإسبانيا وفرنسا واسكندينافيا لا يمكن حثهم على الاقتراب من تلك الكهوف. إذ يمنعهم من ذلك نوع من الرهبة الدينية أو ربما الخوف من الأرواح التي يشعرون أنها تحوم بين الصخور والرسوم. بل إن البدو الرحل ما يزالون يقدمون نذورهم وأضاحيهم عند الرسوم الصخرية القديمة في إفريقيا الشمالية. وفي القرن الخامس عشر قام البابا كاليكتوس الثاني بمنع الاحتفالات الدينية في كهف «فيه صور خيول». أي كهف كان البابا يقصده؟ لا ندري، هذا كله يبرهن لنا على أن الكهوف والصخور كانت تترك دائماً في نفس الإنسان إحساساً غريزياً بما كانت عليه بالأصل - أي أمكنة دينية. ذلك أن «روح» المكان ظلت حية طوال تلك القرون.

ففي عدد من الكهوف، ينبغي على الزائر الحديث أن يمشي عبر ممرات رطبة مظلمة ومنخفضة السقوف قبل أن يصل النقطة التي تظهر فيها فجأة «الحجرات» الكبيرة ذات الرسوم. هذه المشقة التي ترافق طريق الوصول ربما هي تعبير عن رغبة الإنسان البدائي في أن يحفظها من رؤية العامة لكل ما تحتويه الكهوف وما يجري فيها، وبالتالي أن يصون سره. ولا شك أن الرؤية

المفاجئة وغير المتوقعة للرسوم الموجودة في الحجرات تلك التي لا يصل إليها الإنسان إلا بعد مشقة وإحساس شديد بالخوف، كانت تترك آثاراً طاغية على الإنسان البدائي.

تتألف رسوم الكهف العائد للعصر الحجري الحديث بصورة كاملة تقريباً من أشكال حيوانية لاحظ الإنسان حركاتها وأوضاعها في الطبيعة ثم قدمها بمهارة فنية عظيمة. رغم ذلك، ثمة تفاصيل كثيرة تبين أن تلك الأشكال كان يقصد بها أن تكون أكثر من نسخها الطبيعية. يكتب كوهن: «الأمر الغريب هو أن قدراً كبيراً من الرسوم البدائية كان يستخدم دريئات. ففي مونتسبان يوجد نقش لحصان يدفع إلى شرك، وقد غطي جسمه كله بعلامات المقذوفات التي أصابته كما يوجد في تمثال دب غضاري موجود في الكهف نفسه 42 ثقباً».

هذه الصور تدل على سحر ـ الصيد الذي يشبه ذلك السحر الذي ما تزال تمارسه حتى اليوم القبائل التي تعيش على الصيد والقنص في إفريقيا. فالحيوان المرسوم له وظيفة «العنصر البديل». إذ يحاول الصيادون، بذبحه، أن يأملوا مسبقاً بموت الحيوان الحقيقي وأن يضمنوه. وهذه هي صيغة السحر التعاطفي الذي تقوم على أساسه «حقيقة» رسم البديل في الصورة: فما يحدث للصورة سيحدث للأصل. والحقيقة السيكولوجية الأساسية هي التطابق الشديد بين الكائن الحي وصورته التي تعتبر بمثابة روح الكائن (وذلك أحد الأسباب التي تفسر لماذا يمتنع قدر كبير من الناس البدائيين في الوقت الحاضر عن أخذ صور فوتوغرافية لهم).

وهناك صور في كهف آخر لا شك أنها كانت تقوم بدور طقوس الخصب السحرية. إذ تظهر فيها حيوانات في لحظة التزاوج، المثال على ذلك يمكننا أن نراه في صورة ذكر بيزون وأنثاه في كهف توك لو دوبرت في فرنسا. وهكذا فإن الصورة الحقيقية للحيوانات كانت تضفي عليها لمسات السحر وتتخذ دلالة رمزية إذ تصبح صورة للجوهر الحي في الحيوانات.

على أن أشد الأشكال إثارة للاهتمام في رسوم الكهوف هي تلك التي تصور كائنات شبه بشرية في أزياء حيوانات، والتي توجد أحياناً بجوار حيوانات. ففي كهف «الأخوة الثلاثة» في فرنسا، نرى رجلاً ملتفاً بجلد حيوان وهو يعزف على أرغن بدائي، وكأنما يقصد أن يسحر الحيوانات. وفي الكهف نفسه، هناك كائن بشري يرقص، له قرون وعل ورأس حصان ومخالب دب. هذا الشخص الذي يهيمن على خليط من عدة مئات من الحيوانات، هو بلا شك «سيد الحيوانات».

وهناك تقاليد واستخدامات لدى بعض القبائل الإفريقية البدائية اليوم يمكنها أن تلقي بعض الضوء على المغزى من تلك الرسوم الغامضة والرمزية بلا أدنى شك. ففي احتفالات المباشرة التي تجري لمن يبلغون سن النضج وفي الاجتماعات السرية بل وحتى في حفلات تنصيب الحاكم عند هذه القبائل، غالباً ما تلعب الحيوانات والأزياء الحيوانية دوراً هاماً. فالملك والزعيم يتخذان شكل حيوانات أيضاً ـ أسود أو نمور عموماً. بقايا هذه العادة ما يزال بالإمكان رؤيتها حتى اليوم (أي حين كتب هذا النص) في لقب إمبراطور إثيوبيا هيلا سيلاسي «أي أسد يهوذا» وكذلك في اسم الشرف للدكتور هستنغز باندا (أسد نيازا لاند).

وبقدر ما نعود القهقرى زمنياً أو بقدر ما نكون أكثر بدائية وقرباً من المجتمع البدائي، نجد أن مثل هذه الألقاب تؤخذ بصورة أكثر حرفية. فالزعيم البدائي لا يتنكر، حين يظهر في طقوس المباشرة، بزي حيواني كامل وحسب، بل يكون هو الحيوان نفسه. والأكثر من ذلك أنه يكون روح حيوان، شيطاناً مخيفاً يقوم بالتطهير الروحي. إنه في لحظات كهذه يتجسد أو يمثل سلف القبيلة والعشيرة ولهذا السبب يكون هو الإله الأول بذاته. إنه يمثل، وبالتالي فهو هو الحيوان «الطوطم». لذلك ربما لن نكون مخطئين كثيراً إذا ما رأينا في صورة الرجل ـ الحيوان الراقص في كهف «الإخوة الثلاثة» زعيما من الزعماء تحول، من خلال تنكره في ذلك الزي، إلى شيطان حيواني.





إلى اليسار : صورة تعود إلى ما قبل التاريخ، من كهف «الإخوة الثلاثة» تتضمن (في الزاوية اليمينية السفلى) صورة إنسان، ربما هو كاهن، له قرون وحوافر. ومثالاً على الرقصات «الحيوانية».
إلى اليمين : رقصة جاموسية بورمية تستحوذ فيها على الراقصين المقنعين روح الجاموس.

وهكذا مع مرور الزمن، حل محل التنكر بزي حيوان كامل اقنعة الحيوانات والشياطين، في أماكن كثيرة من العالم، ولقد بذل الإنسان البدائي كل ما لديه من مهارة فنية لصنع تلك الأقنعة التي ما يزال كثير منها لا يضاهى البتة في قدرته على التعبير وشدة تأثيره. وهي غالباً ما تكون أشياء لها التبجيل نفسه الذي يحظى به الإله أو الشيطان ذاته. فالأقنعة الحيوانية تلعب دوراً في الفنون الشعبية في كثير من البلدان الحديثة مثل سويسرا وكذلك في الأقنعة الرائعة التعابير التي كان يلبسها الممثلون في مسرحيات «النو» اليابانية القديمة والتي ما تزال تقدم في اليابان الحديثة. ذلك أن الوظيفة الرمزية للقناع هي ذاتها وظيفة الزي الحيواني الأصلي. فالمظهر الإنساني الفردي يطمس ليتخذ المتنكر بدلاً منه سمات الرفعة والجمال (وكذلك الإرهاب) تلك التي يتسم بها الشيطان الحيواني. أي بالمعنى السيكولوجي، يحول القناع صاحبه إلى صورة النموذج الأصلي البدائي.

ولعل الرقص، الذي لم يكن، بالأصل، يتعدى كونه تكملة لزي الحيوان الذي يتنكر به الراقص من خلال ما يقوم به من حركات وإشارات مناسبة، إنما بات عنصراً مكملاً لطقوس المباشرة أو سواها، أي، بعبارة أخرى، بات يؤديه شياطين على شرف شيطان، ففي الغضار اللين لكهف توك دودويرت، وجد هربرت كوهن آثار أقدام دارت حول صور الحيوانات، مما يوضح أن الرقص كان جزءاً من طقوس العصر الجليدي ذاته. فكوهن يكتب: «لا يمكننا أن نرى إلا آثار الأعقاب. لقد كان الراقصون يتحركون كثيران البيزون وكانوا يرقصون رقصة البيزون طلباً للخصب وزيادة الحيوانات بنية ذبحها».

لقد أشار الدكتور يونغ، في فصله التمهيدي، إلى العلاقة الوثيقة التي تصل حد التطابق بين ابن القبيلة البدائي وحيوانه «الطوطمي» أو «روح غابته». وهناك احتفالات خاصة تهدف إلى إقامة هذه العلاقة، ولاسيما منها طقوس المباشرة الخاصة بالفتيان. فالفتى يدخل في حوزة «روحه الحيوانية» وفي الوقت نفسه يضحي «بكينونته الحيوانية» من خلال الختان. هذه العملية المزدوجة تنسبه إلى القبيلة الطوطم وتقيم العلاقة بينه وبين حيوانه الطوطم. نتيجة ذلك يصبح رجلاً (وبمعنى أوسع حتى) يصبح كائناً بشرياً.

كذلك فإن أفارقة الساحل الشرقي يصفون غير المختونين بأنهم «حيوانات»، لأنهم لم يستقبلوا روحهم الحيوانية ولم يضحوا «بحيوانيتهم». أي بعبارة أخرى، بما أنه لم ينتقل الجانب البشري ولا الجانب الحيواني من الفتى غير المختون إلى ساحة وعيه ينظر إلى جانبه الحيواني باعتباره هو المهيمن.

إذن، فكرة الحيوانية ترمز عادة للطبيعة البدائية والغريزية في الإنسان إذ حتى الرجال المتحضرون يتوجب عليهم أن يدركوا شدة دوافعهم الغريزية وعجزهم أمام العواطف المستقلة التي تنبع من اللاشعور لديهم. وهذه ما تزال الحالة الأكثر وضوحاً للناس البدائيين الذين لم يتطور الوعي لديهم كثيراً

والذين ما يزالون أقل عدة لمواجهة العواصف العاطفية. في الفصل الأول من هذا الكتاب، عندما يبحث الدكتور يونغ الأساليب التي طور بها الإنسان ملكة التفكير والتأمل، يضرب مثالاً على ذلك الإفريقي الذي ثارت ثائرته وقتل ابنه الصغير المحبوب. وحين استعاد ذلك الرجل رشده، طغى عليه الحزن والندامة جراء فعلته، في هذه الحالة نجد أن الدافع السلبي أفلت من زمامه وقام بعمله القاتل بغض النظر عن الإرادة الواعية. والروح الحيوانية هي رمز بالغ التعبير عن مثل هذا الدافع. إن وضوح الصورة ومحسوسيتها يمكنان الإنسان من إقامة علاقة معها باعتبارها تمثل القدرة الطاغية لديه هو نفسه. وهو يخشاها ويسعى للتلاؤم معها بواسطة الاضحيات والطقوس.

هناك عدد كبير من الأساطير التي تدور حول حيوان أولي كان لابد من التضحية به من أجل تحقيق الخصب أو حتى الخلق. المثال على ذلك هو التضحية بالثور من قبل إله ـ الشمس الفارسي ميثراس، فانبثقت نتيجة لذلك الأرض بكل ما فيها من ثروة وخصب. وفي الأسطورة المسيحية التي تدور حول ذبح القديس جورج للتنين، يظهر أيضاً الطقس البدائي الذي يتم فيه تقديم الأضحية والذبح.

كذلك، نجد في الأديان والفن الديني لكل شعب عملياً، أنه تنسب للآلهة العليا صفات حيوانية أو تصور الآلهة على شكل حيوانات. فالبابليون القدماء نقلوا آلهتهم إلى السماء بصورة «الحمل»، «الثور»، «السرطان»، «الأسد»، «العقرب»، «الحوت» وهلم جرا ـ أي أسماء الأبراج. كما أن المصريين القدامى صوروا الإلهة حاتور برأس بقرة، والإله آمون براس كبش، وتوت براس حسون أو بهيئة نسناس. أما غانيش، إله الحظ الحسن لدى الهندوس، فقد كان له جسد إنسان ورأس فيل بينما فيشنو خنزير بري وهانومان رجل ـ قرد ... الخ (والهندوس، بالمناسبة، لا يعطون المكانة الأولى في مراتبية الكون للإنسان: إذ أن الفيل والأسد أعلى مرتبة).

كذلك تعج الأساطير الإغريقية بالرموز الحيوانية. فزيوس، أبو الآلهة، غالباً ما يقارب الفتاة التي يشتهيها على شكل بجعة أو ثور أو عقاب. وفي الأساطير الجرمانية نجد أن القطة مقدسة لدى الإلهة فرايا، في حين أن الخنزير والغراب والحصان مقدسة كلها لدى ووتان. بل حتى في المسيحية تلعب الرموز الحيوانية دوراً كبيراً إلى حد يثير الدهشة. فثلاثة من الرسل لهم شعارات من حيوانات: لوقا شعاره الثور ومرقص الأسد وحنا العقاب. وحده القديس متّى يصور على شكل إنسان أو ملاك. كما أن المسيح نفسه يظهر، على نحو رمزي، بصورة حمل الرب أو السمكة، لكنه أيضاً الثعبان الممجد على الصليب والأسد، وفي حالات أكثر ندرة وحيد القرن. هذه الصفات الحيوانية التي تعزى للمسيح إنما تدل على أنه حتى ابن الرب (أي التجسيد الأسمى للإنسان) يمكن ألا يستغني عن طبيعته الحيوانية أكثر مما يستغني عن طبيعته الروحية الأرقى. فالشعور العام هو أن الإنسان الأدنى وكذلك الإنسان الأسمى ينتميان للعالم السماوي والعلاقة بين هذين الوجهين للإنسان ترمز لها، وعلى نحو جميل، صورة ميلاد المسيح، وهو يولد في حظيرة حيوانات.

هذا وإن الوفرة التي لا حدود لها للرموز الحيوانية في الدين والفن في جميع العصور لا تؤكد على أهمية هذه الرموز وحسب بل تبين كم هو أمر حيوي بالنسبة إلى الإنسان أن يدمج داخل حياته المضمون النفسي للرمز ـ أي الغريزة. فالحيوان، بذاته، ليس خيراً ولا شراً، بل هو جزء من الطبيعة. وهو لا يستطيع أن يشتهي شيئاً ليس في طبيعته. أي بعبارة أوضح، الحيوان يخضع لغرائزه ويمتثل لها. لكن غالباً ما تبدو لنا هذه الغرائز غامضة رغم أن هناك ما يوازيها في حياة البشر: «فأساس الطبيعة البشرية هو الغريزة».

لكن في الإنسان، يمكن أن تغدو «الكينونة الحيوانية» (التي تعيش فيه بوصفها نفسه البهيمية) بالغة الخطورة إن لم يتم التعرف إليها في الحياة

ودمجها فيها. فالإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يملك المقدرة الإرادية على التحكم بغريزته لكنه يملك المقدرة أيضاً على كبتها وتشويهها وجرحها ـ والحيوان، إذا ما تكلمنا بصورة مجازية، لا يعدو بالغ الوحشية والخطورة إلا حين يجرح. لهذا السبب، يمكن للغرائز المكبوتة أن تسيطر على الإنسان، بل يمكنها أن تقضي عليه أيضاً.

إن الحلم المعروف الذي يرى فيه الحالم نفسه طريد حيوان يدل بصورة دائمة تقريباً على أن الغريزة انشطرت عن الوعي وينبغي (أو أنها تحاول) الدخول من جديد في الحياة والاندماج بها. وبقدر ما يكون سلوك الحيوان في الحلم خطراً يكون اللاشعور أكثر بدائية ونفس الحالم أكثر غريزية، وكذلك تكون الحاجة أشد لدمجها في الحياة إن كان على الإنسان أن يتفادى شراً لا يمكن إصلاحه فيما بعد.

إن الغرائز المكبوتة والمجروحة هي الأخطار التي تهدد الإنسان الحضاري، أما الدوافع التي لا كابح لها فهي الأخطار التي تهدد الإنسان البدائي. وفي كلتا الحالتين يكون «الحيوان» فيه مبعداً عن طبيعته الحقيقية، ومن أجل كلتا الحالتين فإن تقبل النفس الحيوانية هو الشرط اللازم كي يعيش الإنسان حياته بصورة كلية وتامة. أي على الإنسان البدائي أن يروض الحيوان في نفسه ويجعله رفيقاً ذا فائدة، في حين يتوجب على الإنسان الحضاري أن يشفي الحيوان في نفسه ويجعل منه صديقاً.

لقد ناقش زملاء آخرون ساهموا في هذا الكتاب أهمية فكرة الحجر والحيوان فيما يتعلق بالحلم والأسطورة، لذلك لم أطرحها هنا إلا كأمثلة عامة على ظهور مثل هذه الرموز الحية عبر تاريخ الفن (ولاسيما الفن الديني). فلنلق الآن نظرة، وبالطريقة نفسها، على الرمز الأشد قوة وشمولاً: الدائرة.

الدائرة كرمز :

لقد شرحت الدكتورة فون فرانز الدائرة (أو الكرة) باعتبارها رمزاً للنفس الكلية، تعبر عن كليانية النفس بجوانبها جميعاً بما في ذلك العلاقة بين الإنسان والطبيعة ككل. وإذا كانت الدائرة كرمز تتجلى في عبادة البدائيين للشمس أو في الأديان الحديثة، في الأساطير والأحلام، على شكل مندالات يرسمها الرهبان التيبيتيون، أو في تصاميم المدن، أو في المفاهيم الكروية لعلماء الفلك الأوائل، فإن هذا الرمز يشير دائماً إلى الجانب الوحيد والأشد حيوية ـ أي كليتها النهائية.

فأسطورة الخلق الهندية تقول إن الإله براهما، وهو يقف على زهرة لوتس ضخمة لها ألف بتلة، أدار عينيه نحو الجهات الأربع للبوصلة، هذا المسح الرباعي الجهات من مركز دائرة اللوتس إنما كان نوعاً من التوجه الأولي، تحديداً للاتجاهات لا مناص منه، قبل أن يبدأ عملية الخلق.

وعن بوذا تروى قصة مشابهة. ففي لحظة مولدة، انبثقت زهرة لوتس من الأرض فخطا باتجاهها ثم حدق من داخلها إلى اتجاهات الفضاء العشرة (واللوتس في هذه الحالة كانت ثمانية الشعاعات، كما أن بوذا نظر إلى الأعلى والأسفل، مما جعل الاتجاهات عشرة). إن حركة المسح هذه هي أشد الطرائق دقة لإيضاح أن بوذا، منذ لحظة مولده، كان شخصية فريدة، مقدرا لها سلفاً أن تتلقى الإشراف الرباني. لذا منحت شخصيته ووجوده الآخر صفة الكليانية.

إن تحديد الاتجاهات الذي قام به براهما وبوذا لا يمكن النظر إليه إلا كرمز لحاجة الإنسان إلى التوجه النفسي. فالوظائف الأربع للنفس تلك التي وصفها يونغ في الفصل الأول ـ أي التفكير، الشعور، الحدس، الحس ـ تعد الإنسان للتعامل مع الانطباعات التي يتلقاها من العالم، الداخلي والخارجي على حد سواء. وعن طريق النفس ومن خلال هذه الوظائف يفهم الإنسان

خبراته ويتمثلها، كذلك يكون باستطاعته بواسطتها أن يستجيب أو يرد. إن مسح براهما الرباعي الاتجاهات للكون، إنما يرمز إلى التكامل الضروري لهذه الوظائف الأربع التي ينبغي على الإنسان أن ينجزها. (وفي الفن غالباً ما تكون الدائرة ثمانية الأشعة، فهذا يعبر عن التراكب المتبادل بين وظائف الوعي الأربع بحيث تظهر أربع وظائف وسيطة أخرى ـ مثال على ذلك، التفكير الملون بالشعور أو الحدس، أو الشعور المائل نحو الاتجاه الحسي).

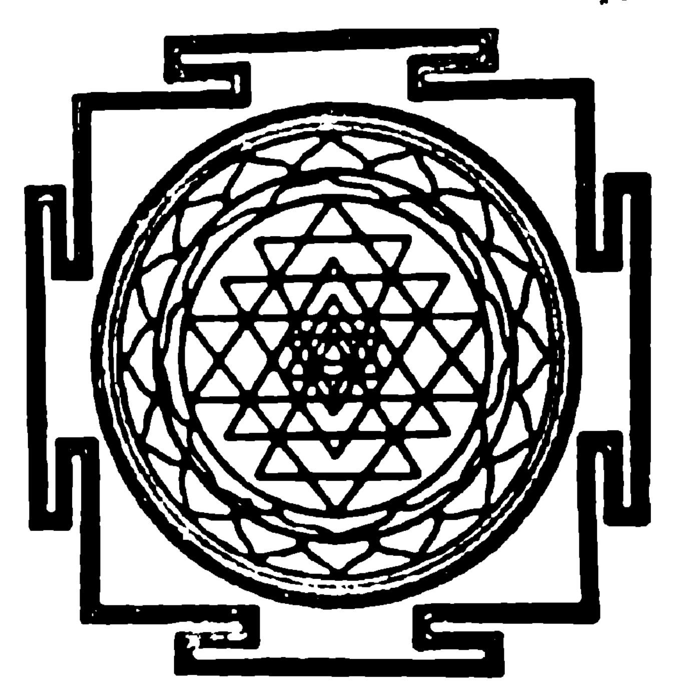
وفي الفنون البصرية في الهند والشرق الأقصى، نجد أن الدائرة رباعية الأشعة أو ثمانيتها هي النموذج المعتاد للصور الدينية التي تقوم بدور وسائل التأمل. وفي المذهب اللامي التيبيتي خاصة، تلعب المندالات الغنية بالصور دوراً هاماً. وكقاعدة. فإن هذه المندالات تمثل الكون من حيث علاقته بالقوى الإلهية.

بيد أن قدراً كبيراً من صور التأمل الشرقية هي ذات تصاميم هندسية صرف، وهذه تدعى اليانترا. الفكرة الرئيسية الأكثر شيوعاً عن اليانترا، إضافة إلى الدائرة، هي تلك التي تتكون من مثلثين متداخلين رأس أحدهما إلى الأعلى ورأسه الثاني إلى الأسفل. هذا الشكل يرمز، تقليدياً، لوحدة شيفا وشاكتي، إله وإلهة السموات، وهو الموضوع الذي يظهر أيضاً في النحت بأشكال لا عد لها ولا حصر. إنه، طبقاً للرمزية السيكولوجية، يعبر عن وحدة الأضداد ـ وحدة العالم الشخصي الزائل للأنا مع عالم اللا أنا غير الشخصي وغير الزائل. فهذه الوحدة هي، في نهاية المطاف، غاية الأديان جميعاً وهدفها: إنها وحدة الروح مع الإله وانصهارها فيه. فالمثلثان المتداخلان لهما معنى رمزي مشابه لمعنى المندالا الدائروية الأكثر شيوعاً. إنهما يمثلان كلية النفس الشاملة التي لا يشكل الوعي إلا جزءاً منها شأنه شأن اللا وعي تماماً.

يكون التركيز، في كل من اليانترا المثلثية والمنحوتات التي تصور وحدة شيفا وشاكتي، على التوتر القائم بين الأضداد. من هنا تنبع الصفة الجنسية والعاطفية لكثير منها. فهذه الصفة الديناميكية تدل على عملية ـ الخلق، أو

المجيء إلى الكون، والكلية ـ في حين تمثل الدائرة ذات الأشعة الرباعية أو الثمانية الكلية بحد ذاتها، كوحدة قائمة بذاتها.

كذلك هي حال الدائرة المطلقة في الرسوم الزينية. فقد كتب أحد معلمي المذهب الزيني، عن لوحة بعنوان الدائرة للراهب الزيني الشهير سانغاي، قائلاً: «في المذهب الزيني، تمثل الدائرة الإشراق النوراني، كما ترمز للكمال البشري».



يانترا (وهي شكل من أشكال المندالا) تتكون من تسعة مثلثات متداخلة. والمندالا، التي ترمز للكلية، غالباً ما تكون مترابطة مع كائنات الأساطير أو الخرافات الخارقة للطبيعة

كذلك تظهر المندالات في الفن المسيحي الأوروبي. من أشهر وأروع الأمثلة عليها هناك نوافذ الكاتدرائيات التي تشبه الورود. وهذه هي تصاوير النفس الكلية لدى الإنسان وقد نقلت إلى لوح الكون. (ولقد رأى دانتي في الحلم مندالا كونية على شكل وردة بيضاء متألقة). كما يمكننا أن نعتبرها نوعاً من المندالا تلك الهالات التي تحيط بالمسيح وقديسي المسيحية في اللوحات الدينية. وفي كثير من الحالات، نرى هالة المسيح مقسمة إلى أربعة أقسام فقط، وهي إشارة هامة إلى العذابات التي تلقاها بوصفه «ابن الإنسان» وإلى

موته على الصليب وهي في الوقت نفسه رمز لكليته المتمايزة. وبإمكان المرء أن يرى أحياناً على جدران الكنائس الرومانية الأولى أشكالاً دائروية مجردة قد يكون لها أصول وثنية.

مثل هذه الدوائر تدعى في الفن غير المسيحي «بالعجلات الشمسية». إنها تظهر في المنقوشات الصخرية التي يعود تاريخها إلى العصر الحجري الحديث الذي سبق اختراع العجلة. وكما أشار يونغ، فإن اصطلاح «العجلة الشمسية» يدل فقط على الجانب الخارجي من الشكل. أما المهم حقاً، وفي جميع الأزمنة، فإنما هو خبرة الصورة الداخلية النموذجية الأصلية التي قدمها إنسان العصر الحجري في فنه بالإخلاص نفسه الذي صور به الثيران أوالغزلان أو الخيول البرية.

يوجد في الفن المسيحي كثير من صور المندالا: مثال على ذلك، الصورة النادرة نوعاً ما للعذراء وهي في قلب شجرة دائروية هي بالحقيقة، رمز الشجرة المحترقة، رمز الرب. أما المانداﻻت الحالية، الأكثر انتشاراً في الفن المسيحي فهي صور المسيح يحيط به حواريوه الأربعة. وهذه المندالات ترجع بأصولها إلى التصاوير المصرية القديمة التي نرى فيها الإله حوروس وأبناءه الأربعة.

كذلك تكسب المندالا، في فن العمارة، دوراً هاماً ـ إنما غالباً ما يمر دون أن يلفت انتباه أحد. فهي تشكل التصميم الأرضي للأبنية الدينية والدنيوية على حد سواء في الحضارات كلها تقريباً، كما تدخل في تصاميم المدن القديمة والوسيطة بل وحتى الحديثة. المثال الكلاسيكي على ذلك نجده في وصف بلوتارك لتأسيس روما. فكما يقول بلوتارك، أرسل رومولوس في طلب بنائين من أتروريا، أحاطوه علماً بواسطة الاستخدامات المقدسة والقواعد المكتوبة بكل ما ينبغي مراعاته من احتفالات ـ بالأسلوب نفسه الذي نجده «في أسرار القربان المقدس».

وهكذا قاموا في البداية بحفر حفرة دائروية، حيث يقوم الآن الكوميتيوم، أو مقر الجمعية العمومية، ثم ألقوا داخل تلك الحفرة بثمار الأرض كتقدمات رمزية، بعدئذ أخذ كل رجل منهم حفنة من تراب الأرض التي جاء منها ثم ألقيت جميعها في الحفرة معاً. وأطلق على الحفرة اسم موندوس (الذي يعني أيضاً الكون). بعدئذ رسم رومولوس حولها حدود المدينة على شكل دائرة وذلك بواسطة محراث يجره ثور وبقرة وحين وصل المحراث إلى حيث وضع تصميم البوابة، نزعت شفرته وتوقفت الحراثة.

بذلك كانت المدينة التي تم تأسيسها بهذا الاحتفال الرزين دائروية الشكل. مع ذلك فقد كان الوصف الشهير لروما هو أنها «أوربز كوادراتا» أي المدينة المربعة لكن طبقاً لما تقوله إحدى النظريات التي تحاول حل هذا التناقض، فإن كلمة «كوادراتا» ينبغي فهمها على أنها تعني «التقسيم الرباعي» أي المدينة الدائروية التي قسمها إلى أربعة أقسام طريقان رئيسيان يمتدان من الشمال إلى الجنوب ومن الغرب إلى الشرق. ونقطة التقاطع تتوافق تماماً مع الموندوس (أي الحفرة التي تقام عليها مقر الجمعية) التي ذكرها بلوتارك.



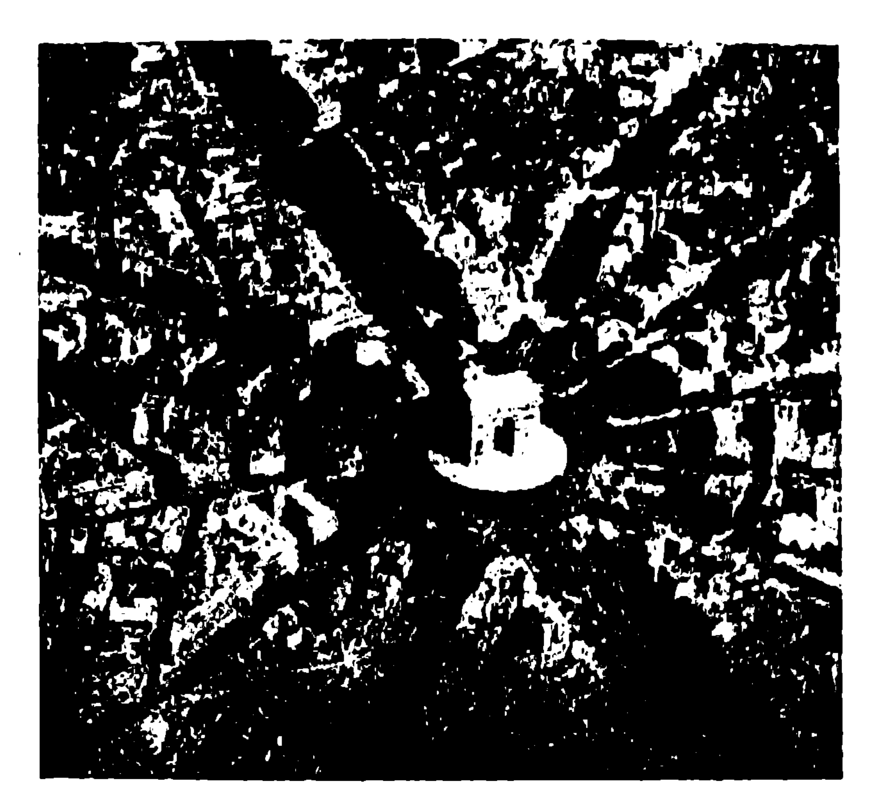
مثال عن المندالا في الفن المعماري الديني: معبد انغور البوذي في كمبوديا بناء مربع له مداخل من جهاته الأربع.



آثار مخيم محصن في الدنمارك (1000م) أقيم على شكل دائرة ـ تماماً مثل البلدة.



القلعة بالمانوفا في إيطاليا (شيدت عام 1593) وفق الشكل النجمي.



عشرة شوارع تلتقي في الليتوال، باريس، لتشكل مندالا.

لكن طبقاً لما تقوله نظرية أخرى، لا يمكننا فهم ذلك التناقض إلا بوصفه رمزاً، أي بالتحديد بوصفه تصويراً مرئياً للمشكلة الرياضية التي لا حل لها وهي تربيع الدائرة، تلك المشكلة التي شغلت الإغريق القدامى كثيراً، والتي لعبت دوراً كبيراً في السيمياء. إذ من الغريب تماماً أن بلوتارك، وقبل أن يصف الاحتفال الذي أقامه رومولوس لإنشاء مدينة روما على شكل دائرة، يتكلم أيضاً عن روما باعتبارها روما كوادرانا، أي المدينة المربعة. أي أن روما، بالنسبة إليه، كانت دائروية ومربعة في آن معاً.

على أننا في كل نظرية نجد أن هناك مندالا حقيقية ذات علاقة وأنها ترتبط بقول بلوتارك إن تأسيس روما قد تم حسب تعاليم الاتروسكاليين «طبقاً لما يجري في أسرار الدين المقدسة»، شأنه شأن أي طقس، إذن، الشكل الذي اتخذته هو أكثر من مجرد شكل خارجي. فالمدينة، بتصميمها الذي طبق على الأرض بصورة المندالا، وكذلك بسكانها، ترتفع فوق العالم

الدنيوي المحض. هذه النقطة يؤكد عليها أكثر، حقيقة أخرى هي أن للمدينة مركزاً، هو «الموندوس»، الذي أقام العلاقة بين المدينة والعالم «الآخر»، مقر أرواح الأسلاف. (فالموندوس تمت تغطيته بحجر كبير دعي بـ «حجر الأرواح». وحجر الأرواح هذا كان يزال من موضعه في بعض الأيام، وحينذاك، كما كان يقال، كانت أرواح الموتى تتصاعد من الحفرة).

وهناك عدد من المدن التي أنشئت في العصور الوسطى تم إنشاؤها وفق تصميم المندالا وتسويرها بسور دائروي تقريباً. في مثل هذه المدن، كما هو شأن روما، كان شارعان رئيسيان يقسمان المدينة إلى «أرباع» ينتهيان في بوابات أربع. وكانت الكنيسة أو الكاتدرائية تقوم وسط المدينة أي في نقطة تقاطع هذين الشارعين. صورة المدينة الوسيطية هذه بأحيائها الأربعة هي التي أوحت بصورة أورشليم السماوية (في سفر الرؤيا) ذات التصميم الرباعي والأسوار ببواباتها الاثنتي عشرة (3×4). غير أنه لم يكن لأورشليم معبد في مركزها، نظراً لأن وجود الرب المباشر هو مركزها نفسه. (على أن تصميم المدن وفق أشكال المندالا لم يبطل البتة. والمثال الحديث على ذلك هو مدينة واشنطن).

ومن الجدير بالذكر أن تصميم المدن على شكل مندالا، سواء في المراحل الكلاسيكية أم البدائية، لم تمله قط اعتبارات جمالية أو اقتصادية، بل هو تشبيه للمدينة بالكون المنظم، تحويلها إلى مكان مقدس يرتبط مركزه بالعالم الآخر. وهذا التحويل يتوافق مع المشاعر والحاجات الحيوية لدى الإنسان المتدين.

من هنا، فإن كل بناء، ديني أو دنيوي، تم تصميمه وفق صورة المندالا، إنما هو إظهار لصورة نموذج أصلي من داخل اللاشعور البشري إلى العالم الخارجي. بذلك تصبح المدينة، القلعة، المعبد رموزاً للكليانية النفسية، وبهذه الطريقة تمارس تأثيراً محدداً على الكائن البشري الذي يدخل ذلك المكان أو يعيش فيه. (هنا لا داعي للتأكيد أن إظهار المضمون النفسي

كان، حتى في فن العمارة، عملية لا شعورية خالصة. فقد كتب الدكتور يونغ «مثل هذه الأمور لا يمكن التفكير بها بل ينبغي أن تطلع مرة ثانية من الأعماق المنسية إن كان لابد لها من أن تعبر عن أعمق مدى تبلغه البصيرة والوعي وأرفع حدس للروح، وبذلك تدعم تفرد الوعي الراهن بماضي الإنسانية القديم ـ العهد».

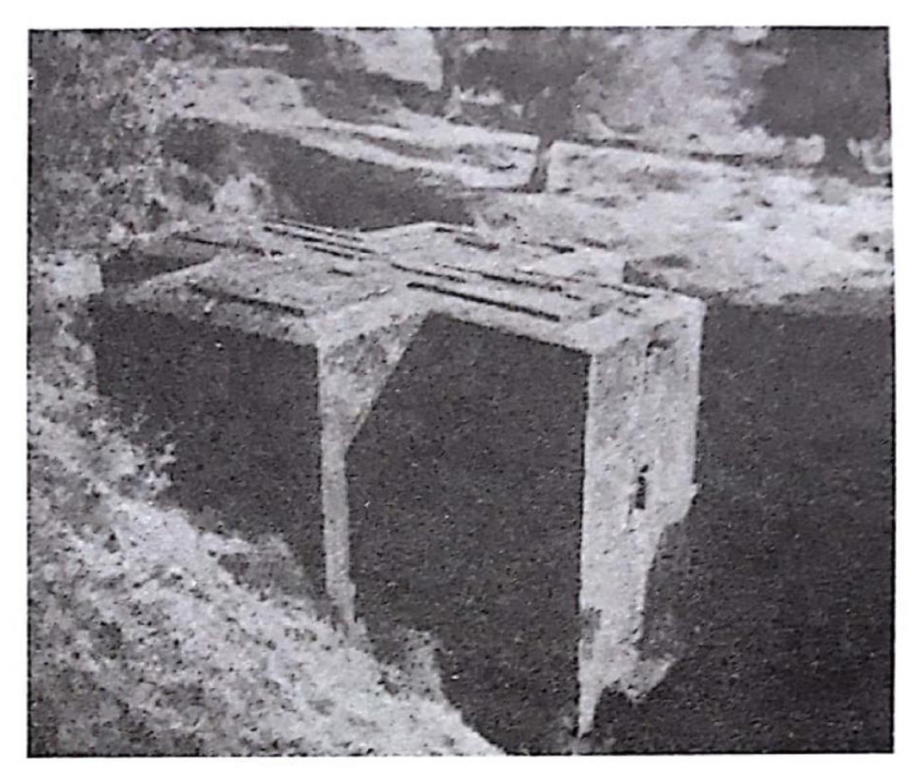
غير أن المندالا ليست هي الرمز الأساسي للمسيحية بل إن رمزها الأساسي هو الصليب أو المصلوب. لكن حتى العصر الكارولينجي، كان متساوي الأضلاع أو الصليب الإغريقي هو الشكل المعتاد للرمز وبالتالي كانت المندالا موجودة ضمناً وعلى نحو غير مباشر. لكن، على مسار الزمن، تحرك المركز صعداً إلى أن اتخذ الصليب الشكل اللاتيني، أي العصا والدعامة المعترضة، وهو الشكل المألوف اليوم. هذا التطور هام نظراً لأنه يترافق مع التطور الداخلي للمسيحية الذي جرى حتى ذروة العصور الوسطى. إنه، بعبارة بسيطة، يرمز إلى الاتجاه الذي ساد المسيحية في أن تنقل مركز الإنسان وإيمانه من الأرض وأن «ترفعه» إلى الفلك الروحاني. هذا الاتجاه مبعثه الرغبة في أن تضع الكنيسة موضع التنفيذ قول المسيح: «ليس هذا العالم ملكوتي»، لهذا السبب كان لابد من قهر الجسد والانتصار على الدنيا ورغائبها. ولذلك كانت آمال الإنسان في العصور الوسطى موجهة إلى ما وراء الطبيعة، ذلك أنه في الفردوس فقط يلوح الوعد بالكمال.

هذا الاتجاه بلغ ذروته في العصور الوسطى وفي صوفية العصور الوسطى. إذ وجدت الآمال بما وراء هذا الوجود تعبيراً عنها ليس فقط في رفع مركز الصليب بل في زيادة ارتفاع الكاتدرائيات القوطية أيضاً، تلك التي تحدت، على ما يبدو، قوانين الجاذبية. فتصميمها ذو الشكل المتصالب هو تصميم صليب لاتيني متطاول (رغم أن بيوت المعمودية، التي يقوم في وسطها جرن المعمودية، له تصميم مندالا حقيقية).

لكن مع بداية عصر النهضة، بدأ يطرأ تغير ثوري على فهم الإنسان للعالم. فحركة «الصعود» (التي بلغت ذروتها في أواخر العصور الوسطى) انقلبت في الاتجاه المعاكس، إذ عاد الإنسان بتوجهه إلى الأرض، ليكتشف من جديد جمالات الطبيعة والجسد وليبدأ بسفنه دورانه الأول حول الأرض، كي يثبت أن الأرض كروية. وهكذا أصبحت قوانين الميكانيكا والسببية أسس العلوم. أما عالم المشاعر الدينية، عالم اللاعقلانية والصوفية والروحانية فقد شرعت تطمسه أكثر فأكثر، الانتصارات المذهلة التي حققها التفكير المنطقي.

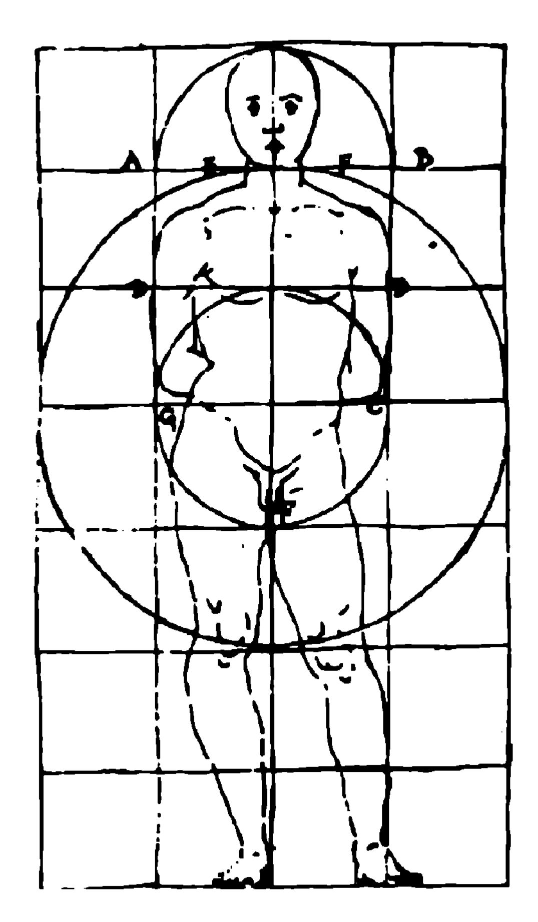
كذلك، بات الفن أكثر واقعية وحسية، فقد قطع ما بينه وبين الموضوعات الدينية التي كان يعالجها في العصور الوسطى ليحتضن العالم المرئي ككل. كما طغت عليه تعددية أبعاد الأرض، بكل ما فيها من روعة وهول، فغدا كما كان الفن القوطي من قبل: رمزاً حقيقياً لروح العصر. لهذا من الصعب اعتبار ما حل من تغير في المباني الكنسية على أنه عرضي. فمقابل الكاتدرائيات القوطية المحلقة في السماء، باتت هناك تصاميم كنائس أكثر دائروية. كما حلت الدائرة محل الصليب اللاتيني.

غير أن هذا التغير في الشكل ـ وهذه هي النقطة الهامة بالنسبة إلى تاريخ الرموز ـ ينبغي أن يعزى لأسباب جمالية، لا دينية. وذلك هو التفسير الوحيد الممكن للحقيقة الملموسة وهي أن مركز هذه الكنائس الدائروية (أي المكان «المقدس» حقاً) خالٍ، وأن المذبح يقوم في تجويف في جدار بعيد عن المركز. لذلك السبب، من المتعذر وصف مثل هذا التصميم بأنه مندالا حقيقية، لكن، هناك استثناء وحيد هام هو كنيسة القديس بطرس في روما التي شيدت وفق تصاميم وضعها برامانت ومايكل انجلو. ففي هذه الكنيسة نجد المذبح في الوسط. لكن المرء يميل عموماً لأن يعزو هذا الاستثناء لعبقرية المهندسين المعماريين، نظراً لأن العبقريات العظيمة تكون دائماً ابنة زمانها وما بعد زمانها.



العمارة الدينية في العصور الوسطى كانت تبنى، عادة، على شكل صليب، إلى اليمين: كنيسة (في إثيوبيا) تعود للقرن الثالث عشر وقد نحتت في الصخر.

وعلى الرغم من التغيرات البعيدة ـ المدى التي طرأت على الفن، الفلسفة، العلوم والتي جاء بها عصر النهضة، فقد ظل الرمز الأساسي للمسيحية هو نفسه وبلا تغير. فالمسيح كان، كما هو اليوم، يصور مصلوباً على الصليب اللاتيني. معنى ذلك أن مركز الرجل المتدين ظل مرتفعاً وعلى صعيد أكثر روحانية مما هو لدى الرجل الدنيوي الذي عاد فتوجه إلى الطبيعة. وهكذا حدث شرخ بين مسيحية الإنسان التقليدية وبين عقله المنطقي أو المفكر. ومنذئذ لم يلتق هذان الجانبان معاً في الإنسان الحديث. بل إن هذا الشرخ غدا، على مر القرون وتزايد اكتشافات الإنسان للطبيعة وقوانينها، أكثر وأكثر اتساعاً، وهو ما يزال يتسع ممزقاً نفس الإنسان المسيحي الغربي في قرننا العشرين هذا.



في الفن الديني في عصر النهضة يظهر توجه جديد إلى الأرض والجسد : إلى اليمين : تصميم كنيسة أو كاتدرائية دائروية يرتكز بالأساس على أبعاد الجسد وتناسباته، وضعه الفنان والمعماري الإيطالي فرانسيسكو دي جورجيو الذي عاش في القرن الخامس عشر.

هذا الموجز المختصر الذي قدمناه هنا هو، بالطبع، بالغ التبسيط. زد على ذلك أنه يهمل الحركات الدينية السرية داخل المسيحية، تلك الحركات التي أخذت معتقداتها في الاعتبار ما كان يتجاهله معظم المسيحيين عادة: أي مسألة الروح الشريرة، روح العالم السفلي (أو الأرضي). مثل تلك الحركات كانت دائماً حركات أقلية ونادراً ما كان لها أي تأثير شديد الوضوح، إلا أنها أدت، وبطريقتها الخاصة، الدور الهام للنظير المقابل للروحانية المسيحية.

من بين الطوائف والحركات الكثيرة التي نشأت حوالي القرن العاشر الميلادي، لعب السيميائيون دوراً بالغ الأهمية. فقد مجدوا المادة بكل ما فيها من أسرار ووضعوها جنباً إلى جنب مع الروح «الربانية» للمسيحية وأسرارها.

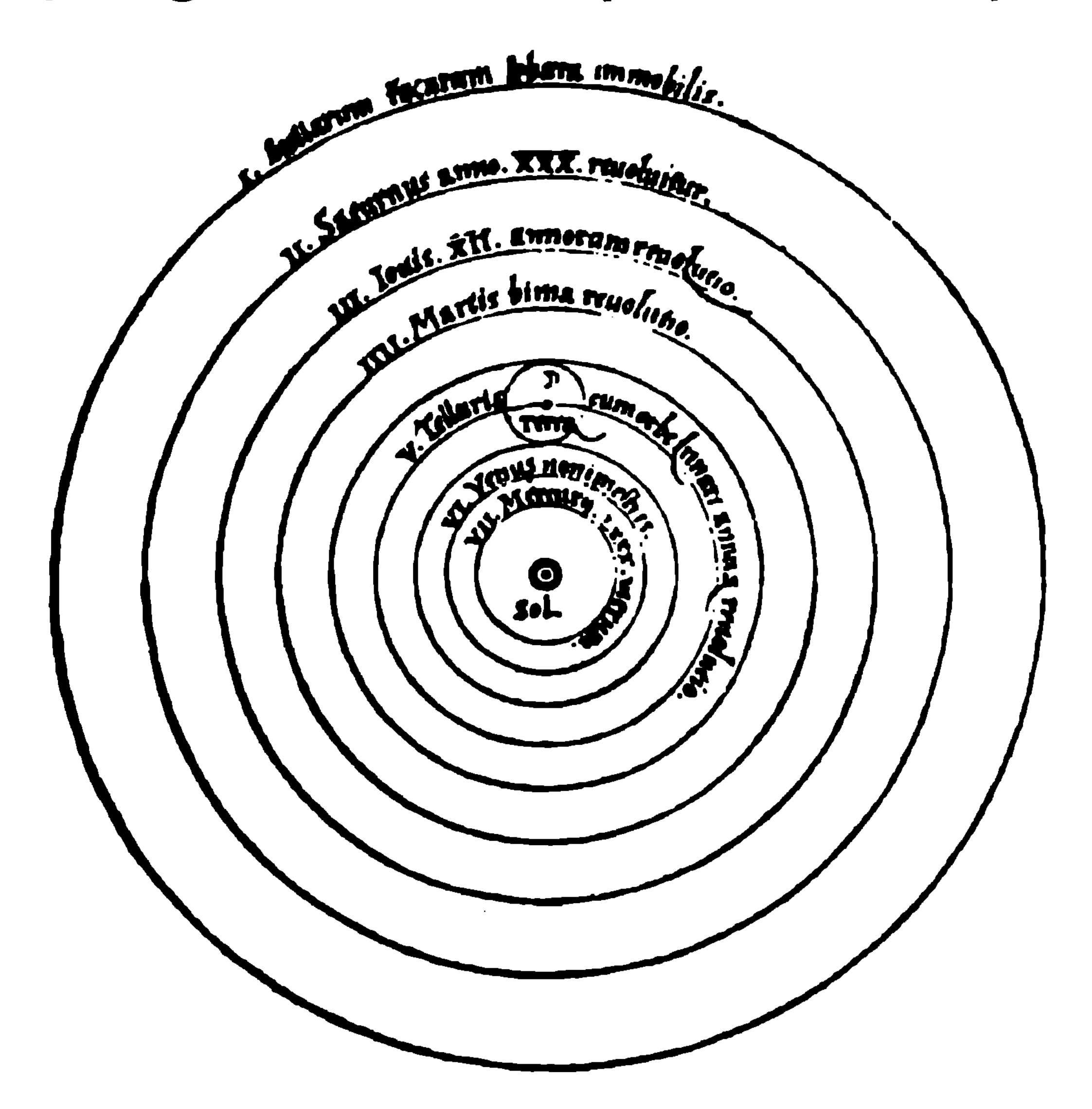
أما أبحاثهم فقد كانت تهدف لبلوغ كليانية العقل الإنساني الشامل وحده، كما أنهم ابتكروا آلاف الأسماء والرموز لها. وأحد رموزهم الأساسية هو «الكوادر اثوارا سيركولي» (أي تربيع الدائرة)، وهذا ليس بعيداً عن مندالا حقيقية.

لم يدون السيميائيون أعمالهم في كتاباتهم وحسب، بل أبدعوا أيضاً كنوزاً من الصور التي رسموا فيها أحلامهم ورؤاهم ـ وهي صور رمزية ما تزال بالغة العمق مثلما هي محيرة. إنها من وحي الجانب المظلم من الطبيعة ـ الشر، روح الأرض. أما طراز التعبير فقد كان دائماً خيالياً، غير واقعي، شبيهاً ـ بالحلم، سواء كان التعبير كتابة أم رسماً. هنا يمكن اعتبار الفنان الفلمنكي العظيم الذي عاش في القرن الخامس عشر، هايرونيموس بوش، أهم من يمثل هذا النوع من الفن الخيالي.

لكن في الوقت نفسه، كان رسامو عصر النهضة، الأكثر نموذجية (أو العاملون في وضح النهار، إن صح التعبير) يبدعون أروع لوحات الفن الحسي. فافتتانهم بالأرض والطبيعة كان شديداً إلى درجة حدد معها، عملياً، مصير تطور الفن البصري للقرون الخمسة التالية. وآخر الممثلين العظام لهذا الفن الحسي، فن اللحظة العابرة، فن الضوء والهواء، إنما هم انطباعيو القرن التاسع عشر.

هنا، بوسعنا أن نميز بين طرازين مختلفين اختلافاً جذرياً للتصوير الفني، جرت الكثير من المحاولات لتحديد سماتهما. لكن مؤخراً قام هربرت كوهن (الذي ذكرت في مكان سابق من بحثي هذا أعماله فيما يتعلق برسوم ـ الكهوف) بمحاولة لرسم الخط الفاصل بين ما دعوه بالأسلوب «الخيالي» والأسلوب «بالحسي». يقدم الأسلوب «الحسي» عموماً، نسخة طبق الأصل ومباشرة عن الطبيعة أو عن موضوع ـ الصورة. أما الفن «الخيالي» فيقدم تخيلاً أو تجربة من تجارب الفنان بطريقة «غير واقعية» أو «شبه حلمية» بل وأحياناً «تجريدية». مفهوما كوهن هذان يبدوان لي بسيطين وواضحين إلى درجة يسرني كثيراً أن استخدمهما.

ترجع البدايات الأولى للفن الخيالي إلى زمن عميق الغـور في التـاريخ. ففي حوض البحر المتوسط، يعود تاريخ نشوئه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد. وقد تبين حديثاً أن تلك الأعمال الفنية القديمة ليست حصيلة الجهل أو عـدم الكفاءة، بل هي أساليب في التعبير عن عاطفة دينية وروحيـة محـددة تمامـاً. وهي في الوقت الحاضر ذات سحر خاص نظراً لأن الفن، خلال نصف القرن الماضي، كان يمر، من جديد، في طور يمكن أن نصفه بمصطلح «الخيالي».



اهتمام عصر النهضة بالواقع الخارجي أدى إلى قول كوبر نيكوس بأن الـشمس، لا الأرض، هـي مركز الكون، كما أبعد الفنانين من الفن «الخيالي» إلى الفن الطبيعي.



دراسة ليوناردو لقلب الإنسان

أما اليوم فقد عادت الدائرة مرة ثانية، كرمز هندسي أو «تجريدي»، لتلعب دوراً كبيراً في الرسم. ومع بعض الاستثناءات، فقد خضع الأسلوب التقليدي في التصوير لتغير متميز يتطابق مع المأزق الذي يمر به وجود الإنسان الحديث ذاته. فالدائرة لم تعد، بعد، شكلاً مفرداً ذا معنى يحتضن في داخله العالم كله ويهيمن على الصورة. بل أن الفنان يخرجها أحياناً من موقعها المهيمن، ليحل محلها مجموعة من الدوائر ذات ترتيب سائب متفكك. كما يكون المستوى الذي ترسم فيه الدائرة غير متماثل أحياناً.

المثال على المستوى الدائروي غير المتماثل يمكننا أن نراه في أقـراص الشمس المشهورة، للفنان الفرنسي روبـرت ديلـوني. وهنـاك لوحـة للرسـام الإنكليزي الحديث سيري ريتشارد، هي الآن ضمن مجموعة الدكتور يونـغ، فيها مستوٍ دائروي غير متماثل البتة، في حين يظهر في نقطة بعيدة إلى اليسار دائرة فارغة وأصغر بكثير.

وفي لوحة للرسام الفرنسي هنري ماتيس عنوانها «الحياة الساكنة مـع مزهرية كبوسين» (نبات) نجد في بؤرة المشهد كـرة خـضراء علـى دعامـة سوداء مائلة تبدو وكأنها تجمع في ذاتها الدوائر المتعددة الأوجـه لأوراق الكبوسين. فالكرة متراكبة فوق شـكل مـستطيلي، زاويتـه اليـسارية العليـا منقلبة إلى الأعلى. ونظراً للكمال الفني الذي تتصف به اللوحة، فـإن مـن السهل أن ننسى أن هذين الشكلين (الدائرة والمربع) اللذين كانوا يرغبـون في الماضي بتوحيدهما إنما يعبران عن عالم الأفكار والمشاعر: لكـن كـل من يتذكر ويطرح سؤالاً عن معنى ذلك الشكل، فإنه سيجد غذاء لفكـره: فالشكلان اللذان كانا منذ بدء الزمان يشكلان كلاً واحداً ينشطران في هذه اللوحة شطرين أو يغدو ارتباط واحدهما بالآخر واهياً. رغم ذلك فكلاهما موجود وكلاهما يلامس الآخر.

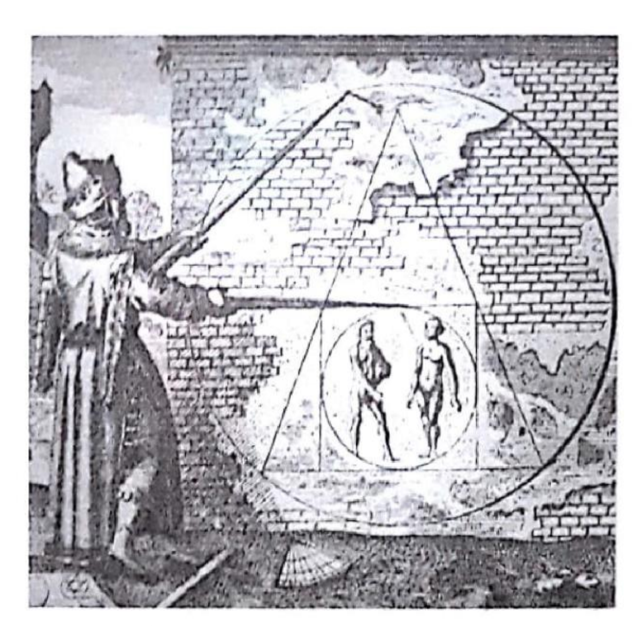
كذلك، هناك لوحة للفنان الروسي ـ المولد فاسيلي كاندينسكي، نجـد فيها تجمعاً لا ترابط فيه لكرات أو دوائـر ملونـة تبـدو وكأنهـا منجرفـة مثـل فقاعات صابون. وهي أيضاً، مترابطة ترابطاً شديداً ضمن مـستطيل كـبير مـع مستطيلين صغيرين ضمنه يكاد واحدهما يكون مربعاً. وفي لوحة أخرى دعاها باسم «بضع دوائر»، نرى، مرة ثانية، غيمـة سـوداء (أم هـي طـائر محـوم؟) تحمل مجموعة مفككة الترتيب من كرات أو دوائر لامعة.

غالباً ما تظهر الدوائر في سياقات غير متوقعة مـن التركيبـات الغامـضة للفنان البريطاني بول ناش. ففي لوحته ذات المنظر الطبيعـي المفعـم بالعزلـة

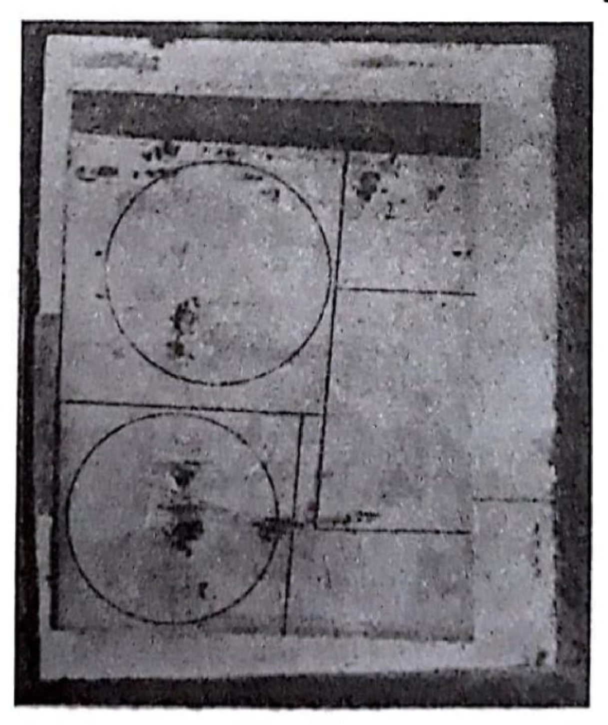
البدائية والتي دعاها باسم «حادثة في المنحدرات»، نرى كرة في مقدمة اللوحة اليمنى. وعلى الرغم من أنها كرة تنس، إلا أن الرسم الموجود على سطحها هو صورة التاي ـ غاي ـ تي، أي رمز الأبدية عند الصينيين، وبذلك يفتح الطريق لبعد جديد تتخذه عزلة المنظر الطبيعي ووحشته. شيء مماثل يحدث في لوحة ناش «منظر عام من أحد الأحلام». فالكرات تتدحرج غائبة عن النظر في أرض واسعة اتساعاً غير محدود تعكسها مرآة، حيث تظهر عند الأفق شمس كبيرة الحجم، وفي مقدمة اللوحة، أي قبالة المرآة المربعة تقريباً تظهر كرة أخرى.

أما الفنان السويسري بول كلي فيضع في رسمه الذي دعاه باسم «حدود الفهم» شكلاً بسيطاً لكرة أو دائرة فوق تركيبة معقدة من السلالم والخطوط. ولقد أشار الدكتور يونغ إلى أن الرمز الحقيقي لا يظهر إلا عندما تدعو الحاجة للتعبير عما يعجز الفكر عن التفكير به أو عما هو مقدس أو يحس به فقط، وذلكم هو الغرض من الشكل البسيط الذي رسمه كلي في «حدود الفهم».

على أن من المهم كثيراً أن نلاحظ أن المربع، أو مجاميع المستطيلات والمربعات، أو المستطيلات وأشباه المعينات تظهر في الفن الحديث بالكثرة التي تظهر بها الدائرة، هذا وإن سيد التركيبات ذات المربعات المتناغمة (أو «المموسقة» بالحقيقة) إنما هو الفنان الهولندي ـ المولد بييت موندريان. ففي لوحاته، لا نرى، كقاعدة عامة، مركزاً فعلياً في أي منها، رغم ذلك فهي تشكل كلاً مرتباً بأسلوبه الصارم الزهدي تقريباً. أما اللوحات التي ما تزال أكثر شيوعاً فهي تلك التي رسمها فنانون آخرون بتركيباتها التربيعية غير المنتظمة أو مستطيلاتها الكثيرة المجمعة على شكل مجاميع مفككة الترابط تقريباً.



المفهوم السيميائي الرمزي للدائرة المربعة ـ رمز الكلية ووحدة الأضداد (لاحظ صورة الذكر والأنثى في الداخل).



دائرة حديثة مربعة للفنان البريطاني بن نيكلسون (ولد عام 1894) إنها شكل فارغ هندسي بحت، يتوفر له الجمال والتجانس الجمالي، إنما ليس له معنى رمزي.

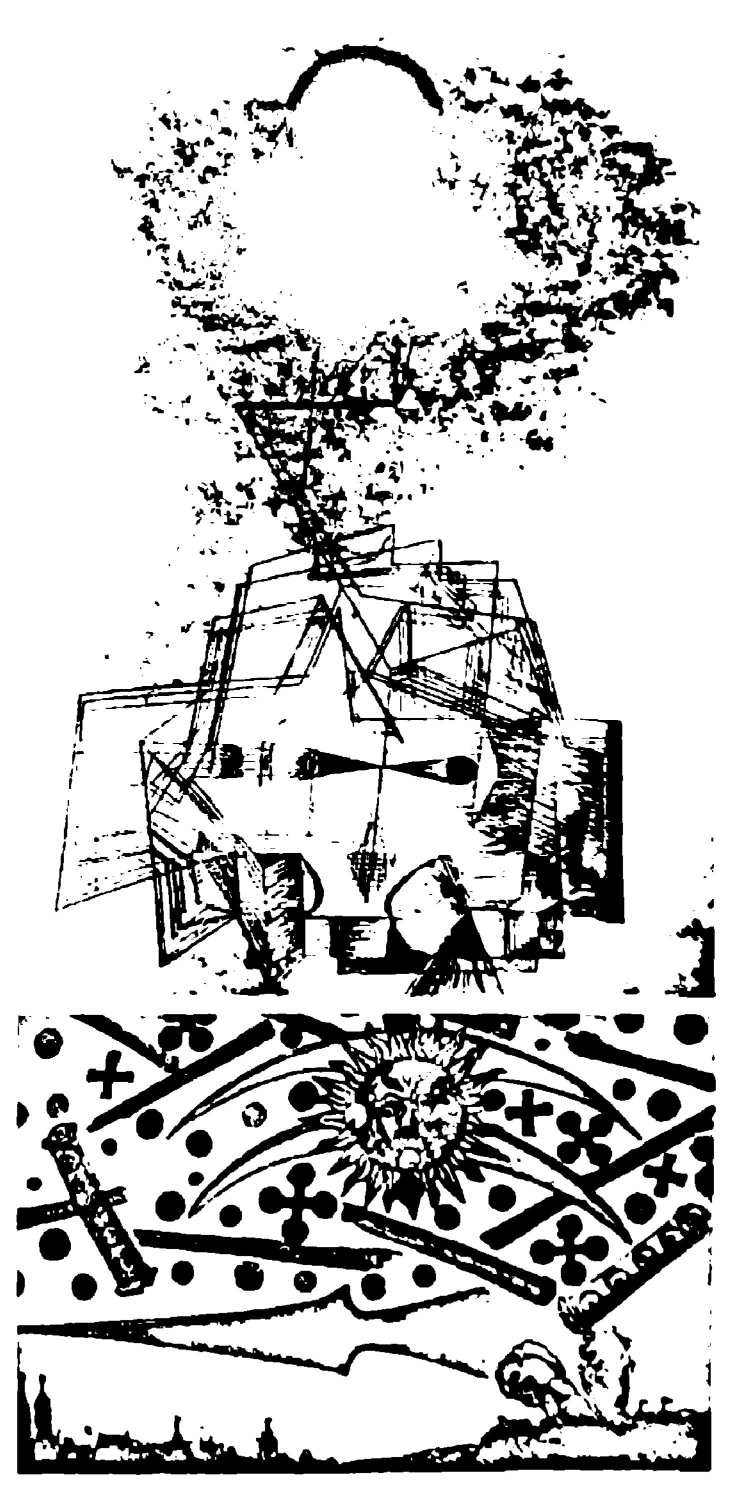


«العجلة الشمسية» في لوحة للفنان الياباني الحديث صوفو تيشيفاهارا (ولد عام 1900) تسير وفق اتجاه الكثير من الرسامين الحديثين، حين يستخدمون الأشكال الدائرية، ليجعلوها غير متساوقة.

إذن، الدائرة هي رمز النفس (إذ حتى أفلاطون صور النفس على شكل كرة). والمربع (وفي أغلب الأحيان المستطيل) هو رمز المادة المرتبطة بالأرض، رمز الجسد والواقع، غير أن الرابطة، في معظم الفنون الحديثة، بين هذين الشكلين الأوليين إما أن تكون غير موجودة أو رخوة وعرضية. ذلك أن الفصل بينهما هو تعبير رمزي آخر عن الحالة النفسية لإنسان القرن العشرين: فقد أضاعت روحه جذورها، وهو مهدد بالتفكك. بل إننا نجد هذا الانشطار واضحاً حتى في الوضع العالمي اليوم (كما أشار يونغ إلى ذلك في الفصل الافتتاحي): شطران للأرض، غرب وشرق، يفصل بينهما ستار حديدي.

بيد أنه ينبغي عدم إهمال المعدل الذي تظهر به الدائرة والمربع. فهناك، على ما يبدو، دافع نفسي مستمر لأن ينقل إلى ساحة الشعور العوامل

الأساسية للحياة التي ترمز لها. كذلك تظهر هذه الأشكال من حين إلى آخر في بعض اللوحات التجريدية في عصرنا هذا (تلك التي لا تمثل إلا تركيبة ملونة أو نوعاً من «المادة الأولية») وكأنما هي بذور نماء جديد.



«حدود الفهم» للفنان بول كلي (1879ـ1940) لوحة القرن العشرين الوحيدة التي تحتفظ فيها الدائرة، كرمز، بموقعها المهيمن.

صورة من أوراق ألماني تعود للقرن السادس عشر، ونرى فيها بعض الأشياء الدائروية الغريبة في الجو، إنها أشبه «بالصحون الطائرة» التي يقال إنها شوهدت في السنين الأخيرة. يذكر يونغ أن مثل هذه الرؤى ليست سوى إسقاطات للنموذج الأصلي للكلية.

لقد لعبت الدائرة، كرمز، دوراً غريباً في ظاهرة مختلفة تماماً من ظواهر حياتنا اليومية وما تزال تلعبه أحياناً. ففي السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، انتشرت «شائعة رؤيوية» عن أجسام مستديرة طائرة باتت تعرف باسم «الصحون الطائرة» أو «الأشياء الطائرة غير المحددة». وقد شرح يونغ تلك الظاهرة مفسراً إياها على أنها إسقاط لمضمون نفسي (هو الكلية) ذاك الذي كان يرمز له دائماً بالدائرة. أي بعبارة أخرى، ما تلك «الشائعة الرؤيوية»، كما يمكن أن نراها أيضاً في الكثير من الأحلام في عصرنا هذا، إلا محاولة يقوم بها العقل الباطن الجماعي من أجل معالجة الشرخ القائم في عصرنا الرؤيوي الغامض كرمز الدائرة.

الرسم الحديث كرمز:

يستخدم مصطلح «الفن الحديث» و «الرسم الحديث» في هذا الفصل بالمعنى نفسه الذي يستخدمهما به العامة من الناس. وما أتناوله هنا، حسب مصطلح كوهن، هو الرسم «الخيالي» الحديث. فصور من هذا النوع يمكن أن تكون «تجريدية» (أو بالأحرى «غير تصويرية») لكن ليس من الضروري أن تكون هكذا دائماً. غير أننا لن نقوم بأية محاولة للتمييز بين الأشكال المختلفة للفن مثل الفوفية (مذهب في الفن يدعو للتحرر من كافة القيود)، التكعيبية، الانطباعية، المستقبلية. السوبرماتية[1]، التركيبية، الأورفيوسية وما شابه. وأية إشارة محددة إلى مذهب أو آخر من هذه المذاهب ستكون حالة استثنائية تماماً.

كذلك لا يعنيني هنا التمايز الجمالي للفن الحديث ولا التقييمات الفنية بالنتيجة. بل سأتناول بكل بساطة الرسم التخيلي كظاهرة من ظواهر عصرنا. فتلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها الإجابة على مسألة المحتوى

(1) حركة فنية اسسها كازيمير ماليفينش عام 1913 وتعنى بالترتيبات التصويرية ذات الأشكال الهندسية اللاشيئية.

الرمزي لها وتبريرها. وفي هذا الفصل المختصر ليس بوسعنا أن نذكر إلا عدداً ضئيلاً من الفنانين، ولا نختار إلا بعض أعمالهم وعلى نحو عشوائي تقريباً. إذ علي أن أرضى بأن أناقش الفن الحديث من خلال عدد ضئيل من ممثليه.

أما نقطة انطلاقي فهي الحقيقة السيكولوجية القائلة إن الفنان كان في جميع العصور والأزمنة الأداة المعبرة عن روح عصره واللسان الناطق باسمها. وبالإمكان أن نفهم عمله جزئياً فقط من خلال تركيبته النفسية كإنسان. فالفنان، بالشعور أو باللاشعور، يعطي شكلاً للطبيعة وقيماً لعصره، تلك التي تصوغه بدورها.

غالباً ما يميز الإنسان الحديث العلاقة المتواشجة بين العمل الفني وبين عصره. لهذا السبب، يكتب الناقد والرسام الفرنسي جان بازين في كتابه «ملاحظات على الرسم المعاصر» قائلاً: «لا أحد يرسم كما يحب ويشتهي، بل إن كل ما يفعله الفنان هو أن يشتهي بكل استطاعته الرسم الذي يكون عصره قادراً عليه». وقبله، كان الفنان الألماني فرانز مارك الذي توفي في الحرب العالمية الأولى، قد قال: «الفنانون العظام لا يبحثون عن الأشكال التي يرسمون بها في ضباب الماضي، بل يسعون للوصول إلى أعمق الأغوار التي يستطيعون الوصول إليها من مركز جاذبية عصرهم الأشد صفاء وعمقاً». كذلك، ومنذ عام 1911، كتب كاندينسكي في مقالته الشهيرة «بخصوص الروحانية في الفن» : «الكل مرحلة مقياسها الخاص فيما يتعلق بالحرية الفنية، وليس باستطاعة أشد العباقرة إبداعاً أن يتجاوز حدود تلك الحرية».

طيلة السنوات الخمسين الماضية كان «الفن الحديث» موضع جدال شديد وحتى اليوم لم يفقد هذا الجدال حرارته وشدته. وطيلة هذه السنوات كان «المعاصرون» يتقدون حماساً له شأنهم شأن «المعارضين»، غير أن النبوءة التي تكررت على نحو مضجر وهي أن الفن «الحديث» قد انتهى لم تثبت صحتها. فالأسلوب الجديد في التعبير كان دائماً ينتصر إلى درجة لا يمكن تخيلها، وإذا كان ثمة ما يهدده أصلاً، فهو أنه انحط إلى مستوى

التكلف في الأسلوبية والموضوعية (نزعة البحث عن الموضة أو الزي الجديد). (ففي الاتحاد السوفيتي، حيث الفن غير التصويري موضع تثبيط على الصعيد الرسمي غالباً ولا ينتج إلا على نطاق خاص، نجد أن هذا الفن مهدد أيضاً بانحطاط مماثل).

لكن جماهير الناس ما تزال، في أوروبا على أية حال، في حميا المعركة. كما أن عنف الجدال يبين أن مشاعر كلا الطرفين المتجادلين شديدة التوقد والحماس. لكن حتى أولئك الذين يعادون الفن الحديث لا يمكنهم إلا أن يتأثروا بالأعمال التي يرفضونها، وهم يغتاظون أو ينفرون لكنهم (وكم يبين ذلك عنف مشاعرهم) يتأثرون. ذلك أن الافتتان السلبي ليس، كقاعدة عامة، أقل قوة من الافتتان الإيجابي. والنهر المتدفق من زوار المعارض التي تعرض فيها لوحات الفن الحديث، في أي زمان ومكان، يشهد على أن هناك ما هو أكثر من الفضول. فالفضول يمكن إرضاؤه سريعاً. لكن الأسعار الخيالية التي تدفع لقاء الأعمال الفنية الحديثة تدل دلالة أكيدة على المكانة التي تحتلها لدى المجتمع.

يحدث الافتتان عندما يتأثر اللاشعور ويتحرك. والتأثير الذي تتركه أعمال الفن الحديث لا يمكن رده كلياً إلى شكلها الظاهري إلا أنها بالنسبة إلى العين المدربة على الفن «الكلاسيكي» أو «الحسي»، جديدة وغريبة. لكن ليس هناك في أعمال الفن غير ـ التصويري ما يذكر المتفرج بعالمه الخاص ـ فليس فيها شيء من محيطهم اليومي ذاته وليس فيها كائن بشري أو حيوان يتكلم إليهم بلغة يعرفونها. كذلك ليس هناك ترحيب ولا تجانس ظاهر في الكون الذي يبدعه الفنان. رغم ذلك، وبلا أي شك، هناك رابطة إنسانية قد تكون أشد قوة حتى مما هي في أعمال الفن الحسي التي تتوجه توجهاً مباشراً للمشاعر والعواطف.

إن هدف الفن الحديث هو أن يعبر عن الرؤيا الداخلية لدى الإنسان وعن الخلفية الروحية للحياة والعالم. فالأعمال الفنية الحديثة لم تتخل عن

عالم المحسوس، العالم الحسي «الطبيعي» وحسب، بل تخلت أيضاً عن عالم الفرد لتغدو جماعية إلى حد كبير وبالتالي (حتى في اختصارات الهيروغليفية التصويرية) تلامس ليس فقط شؤون القلة بل الكثرة الغالبة. الشيء الوحيد الذي ظل فردياً إنما هو أسلوب التصوير، طراز العمل الفني الحديث ونوعيته. إذ غالباً ما يصعب على الإنسان العادي أن يميز فيما إذا كانت نوايا الفنان خالصة وتعابيره عفوية أم لا، وبالتالي غير مقلدة وغير موجهة. وفي حالات كثيرة، يتوجب عليه أن يعوِّد نفسه على أنواع جديدة من الخط واللون، وأن يتعلمها كما يتعلم لغة أجنبية قبل أن يكون بإمكانه الحكم على قدرتها التعبيرية ونوعيتها.

على أن من الواضح أن رواد الفن الحديث قد أدركوا القدر الكبير الذي كانوا يطلبونه من الجمهور. لذلك، لم يسبق لأي فنانين أن نشروا من «البيانات» والشروح لأهدافهم مثلما جرى في القرن العشرين. والحقيقة هي أنهم لم يكونوا يسعون لشرح ما يفعلونه وتبريره للآخرين وحسب بل لأنفسهم أيضاً. فتلك البيانات كانت، في معظمها، اعترافات فنية بالانيمات ـ أو محاولات شعرية وغالباً ما كانت محاولات مشوشة أو متناقضة ـ ذاتياً هدفها توضيح النتاج الغريب الذي تقدمه الفعاليات الفنية في الوقت الحاضر.

وبالطبع، فإن ما يهم حقاً (ما كان دائماً يهم) وما سوف يهم إنما هو المواجهة المباشرة مع العمل الفني. لكن بالنسبة إلى عالم الفنس الذي يهتم بالمضمون الرمزي للفن الحديث، فإن دراسة هذه الكتابات هي الأكثر إفادة وأهمية. لذلك السبب، سوف نتيح للفنانين، حيثما أمكن ذلك، أن يتحدثوا عن أنفسهم في البحث التالي.

ظهرت بدايات الفن الحديث في أوائل هذا القرن (العشرين). وكانت أهم شخصيات تلك المرحلة الاستهلالية وأكثرها تأثيراً الفنان كاندينسكي

الذي يمكننا حتى اليوم أن نرى تأثيره بوضوح في رسوم النصف الثاني من هذا القرن. كما أن كثيراً من أفكاره اثبتت صحة ما تنبأت به. ففي مقالته «بخصوص الشكل» يكتب كاندينسكي: «يجسد الفن في الوقت الحاضر تلك الصفة الروحانية التي نضجت إلى حد بلوغ الرؤيا. ومن الممكن ترتيب أشكال هذا التجسيد بين قطبين:

1ـ التجريد الشديد.

2ـ الواقعية الشديدة.

وهذان القطبان يفتحان طريقين، كلاهما يقود إلى هدف واحد في النهاية. فهذان العنصران كانا موجودين دائماً في الفن، وكان التعبير عن الأول يتم في الثاني. أما اليوم فيبدو وكأنهما على وشك أن يعيشا وجودين منفصلين. إذ يبدو وكأن الفن قد وضع خاتمة لذلك التكامل المبهج الذي كان يحققه المجرد مع المحسوس والعكس بالعكس».

ولتوضيح نقطة كاندينسكي هذه في أن عنصري الفن، أي المجرد والمحسوس قد افترقا، قام الرسام الروسي كاسيمير ماليفيتش، عام 1913، برسم لوحة تتألف من مربع أسود على أرض بيضاء فقط. ولعل تلك اللوحة هي أول لوحة «تجريدية» تماماً ترسم في تاريخ الإنسان. وقد كتب عنها: «في نضالي اليائس لتحرير الفن من عالم الأشياء وثقلها، لجأت إلى شكل المربع».

بعد سنة واحدة، نصب الرسام الفرنسي مارسيل دوشان شيئاً انتقاه على نحو اعتباطي (رف قوارير) على قاعدة تمثال ثم عرضه، فكتب عنه جان بازين: «رف القوارير هذا الذي أبعد عن سياقه النفعي ثم جلي ونصب على الشاطئ، يتصف بالرفعة التي يتصف بها المهجور وحده. فهو الذي ينتصب هناك، غير نافع في شيء وفي الوقت نفسه على أهبة الاستعداد لأن

يستخدم لأي شيء، يضج بالحياة. إنه يعيش على هامش الوجود حياته، حياة الإقلاق والعبث. إنه ذلك الشيء المقلق ـ وتلكم هي الخطوة الأولى نحو الفن».

إذن، تم تمجيد ذلك الشيء، برفعته الغريبة وحالته المهملة، تمجيداً لا حدود له كما أعطي مغزى لا يمكننا أن ندعوه إلا مغزى سحرياً. من هنا كانت حياته «حياة الأخلاق والعبث». لقد أصبح صنماً يعبد وفي الوقت نفسه شيئاً للسخرية. فقد تم القضاء على حقيقته الداخلية.

إن مربع ماليفيتش ورف قوارير دوشان كليهما ليسا إلا إشارات رمزية لا علاقة لها بالفن الدقيق للكلمة. مع ذلك فإنهما يحددان مواقع الطرفين («التجريد الشديد» و «الواقعية الشديدة») اللذين يمكن ترتيب الفن الخيالي للعقود الناجحة التالية بينهما وكذلك فهمه.

تشير هاتان الإشارتان نحو الشيء الصريح (المادة) واللاشيء المجرد (الروح)، من وجهة النظر السيكولوجية، إلى الشرخ النفسي الجماعي الذي وجد تعبيره الرمزي في السنين التي سبقت كارثة الحرب العالمية الأولى. وكان ذلك الشرخ قد ظهر لأول مرة في عصر النهضة، حين أصبح واضحاً بوصفه صراعاً بين المعرفة والإيمان. ففي تلك الأثناء، كانت الحضارة تبعد الإنسان أكثر فأكثر عن قاعدته الغريزية، إلى أن قامت هوة كبيرة بين الطبيعة والعقل، بين الشعور واللاشعور. هذه الأضداد هي التي تميز الوضع النفسي الذي يسعى للتعبير عن ذاته في الفن الحديث.





صورة تركيبية للفنان كورت شويترز (1887 ـ 1948) يستخدم ذلك النوع من الفن الخيالي الذي يرسم به (ويحول) الأشياء العادية. أما في النحت الذي كان يقوم به بيكاسو (ولد عام 1881) فإن الأشياء العادية ـ كالأوراق مثلاً ـ تكون جزءاً من الموضوع الشخصي بدلاً من أن تكون جزءاً من المادة.

الروح الخفية للأشياء :

كما رأينا، كانت نقطة بداية «المحسوس» هي رف القوارير المشهور ـ أو السيء السمعة ـ للفنان دوشان، غير أنه لم يكن المقصود من رف القوارير أن يكون فنياً بذاته. بل إن دوشان نفسه دعاه بـ «مضاد ـ الفن». إلا أنه ألقى الضوء على العنصر الذي كان سيعني الشيء الكثير، بالنسبة إلى الفنانين لفترة طويلة من الزمن. وقد أطلق عليه اسم «أولجي ـ تروفي» أو «المسبق ـ الصنع».

على المنوال نفسه، كان الفنان الإسباني خوان ميرو، مثلاً، يذهب إلى الشاطئ كل فجر «كي يجمع الأشياء التي قذفها المد. أشياء تستلقي هناك بانتظار من يكتشف صفاتها المميزة، ثم يحفظ مكتشفاته في مرسمه. ومن حين إلى آخر يجمع بعضاً منها فينتج عن ذلك أغرب التركيبات وأكثرها إثارة للفضول: «إذ غالباً ما يفاجأ الفنان نفسه بالأشكال التي يبدعها».

كذلك قام الفنان الإسباني ـ المولد بابلو بيكاسو والفنان الفرنسي جورج براك، منذ وقت مبكر يعود إلى 1912، بصنع ما أسمياه «الملصقات» من نثرات النفاية. كما قام ماركس أرنست بأخذ قصاصات الجرائد المصورة من ذلك العصر المدعو بعصر الأعمال الكبيرة ثم لصقها معاً طبقاً لهواه، فحول بذلك صلابة العصر البورجوازي الشديدة إلى خيال شيطاني شبيه بالأحلام. أما الرسام الألماني كروت شويترز فقد اشتغل بمحتويات سلة مهملاته: إذ استخدم المسامير، الورق الأسمر، مزق الجرائد المكرمشة، بطاقة القطارات وبقايا الثياب. وقد نجح بجمع هذه النفاية بجدية وجدة بالغتين حققتا نتائج مدهشة نظراً لما كان يتميز به النتاج من جمال غريب. لكن، نظراً لهوس شويترز بالأشياء، فقد كان أسلوب التركيب هذا يتكشف أحياناً عن سخف وعبث محض. فقد قام ذات يوم بتركيب نفاية أسماها «كاتدرائية مشيدة من أجل الأشياء» وقد اشتغل شويترز فيها عشر سنوات كما اقتضت منه إزالة ثلاثة طوابق من بيته لتوفير المكان الذي كان يحتاج إليه.

إن عمل شويترز والتمجيد السحري للأشياء يقدمان الإلماعة الأولى لمكانة الفن الحديث في تاريخ العقل البشري ودلالته الرمزية. إنهما يكشفان الموروث الذي كان اللاشعور يعمل على تخليده. إنه الموروث من أخوة الرهبنة المسيحية في العصور الوسطى، من السيميائيين الذين أضفوا حتى على المادة، لحمة الأرض وسداتها، كل ما كان يحمله تأملهم الديني من سمو.

إن تمجيد شويترز للمادة الدنيا ورفعها إلى مرتبة الفن وإلى مرتبة «الكاتدرائية» (التي لا تترك فيها النفاية فراغاً للكائن البشري) إنما كان يسير مخلصاً خلف المعتقد السيميائي القديم الذي كان ينبغي طبقاً له أن يوجد الشيء ـ الثمين ـ الذي طال البحث ـ عنه في الأشياء الحسنة. وقد عبر كاندينسكي عن هذه الأفكار ذاتها حين كتب: «كل ما هو ميت يرتعش، ولا أعني بذلك الأشياء التي كتب عنها الشعر فقط، من نجوم، قمر، غابات، أزهار، بل حتى زر البنطال الأبيض يلمح متألقاً من بركة ماء في الشارع... فلكل شيء روح خفية، روح تصمت أكثر مما تتكلم».

لكن لعل الشيء الذي لم يدرك كنهه الفنانون، شأنهم شأن السيميائيين، هو تلك الحقيقة السيكولوجية وهي أنهم كانوا يسقطون جزءاً من أنفسهم على المادة أو الأشياء الجامدة. من هنا، جاءت «الحيوية الغامضة» التي تسربت إلى أشياء كهذه، والقيمة الكبيرة التي أعطيت حتى إلى النفاية. لقد كانوا يسقطون جانبهم المظلم، ظلهم المادي، وهو المضمون الذي كانوا هم وعصرهم قد تخلوا عنه وأضاعوه.

لكن، خلافاً للسيميائيين، لم يكن النظام المسيحي يحتوي إناساً مثل شويترز ويحميهم. بل إن عمل شويترز كان بمعنى من المعاني، مضاداً له: إذ كان نوع من المس الأحادي[1] يشده إلى المادة، في حين أن المسيحية تسعى

(1) حالة من المس يسيطر فيها على ذهن الإنسان فكرة واحدة تشغله وتكون بمثابة الهاجس المقيم.

لقهر المادة والتخلص من تأثيرها. مع ذلك، ومما يثير المفارقة أن مس شويترز الأحادي ذاك هو الذي يسلب المادة، في كل ما أبدعه من لوحات، من دلالتها المتأصلة فيها كحقيقة ملموسة. ففي لوحاته، تتحول المادة إلى تركيب «مجرد مطلق». لذلك تبدأ بالتخلص من محسوسيتها بالتحلل. وفي تلك العملية بالذات تغدو تلك اللوحات تعبيراً رمزياً عن عصرنا الذي شاهد الفيزياء النووية الحديثة تسخر من مفهوم المحسوسية «المطلقة» للمادة وتبطله.

لقد شرع الرسامون يفكرون «بالشيء السحري» و «بالروح الخفية» للأشياء. فالرسام الإيطالي كارلو كار كتب ذات يوم: «إن الأشياء المألوفة هي التي تكشف تلك الأشكال من البساطة التي يمكننا من خلالها أن ندرك أن الحلة الأرقى والأكثر دلالة للكون تكمن حيث تكمن الروعة الكاملة للفن». كما قال بول كلي: «يمتد الشيء إلى ما وراء حدود مظهره»، وذلك نتيجة لمعرفتنا بأن ذلك الشيء هو أكثر مما يقدم مظهره الخارجي لأعيننا». كذلك كتب جان بازين «توقظ الأشياء حبنا لا لشيء إلا لأنها تبدو وكأنها تحمل قدراً أكبر مما هي نفسها».

مثل هذه الأقوال تستدعي إلى الذاكرة المفهوم السيميائي القديم القائل بأن هناك «روحا في المادة»، أي أن للأشياء الجامدة، كالمعدن أو الحجر، روحاً. هذه الروح تفسر، على الصعيد السيكولوجي، بأنها اللاشعور. وهي تتجلى دائماً عندما تبلغ المعرفة الفكرية أو العقلانية حدودها وتبدأ حدود الغموض، فحينذاك يميل الإنسان لأن يملأ الفجوة الغامضة والتي لا يجد تفسيراً لها بمحتويات من لا شعوره. إنه يسقطها، إن صح القول، في إناء فارغ معتم.

فالشعور بأن الشيء «أكثر دائماً مما تراه العين» ذلك الشعور الذي اشترك في الإحساس به كثير من الفنانين، وجد خير تعبير عنه في أعمال الرسام الإيطالي جورجيو دي تشيريكو. لقد كان بطبعه ميالاً للتأمل، وباحثاً

مأساوياً لم يتوصل قط إلى ما كان يبحث عنه وقد كتب عن صورة ـ ذاتية له (عام 1908) يقول: «ما الذي ينبغي علي أن أحب إن لم أحب اللغز الغامض؟».

كان تشيريكو هو مؤسس ما يدعى «بالبيتورا ميتافيزيكا» وقد كتب: «لكل شيء وجهان: الوجه العادي المعروف الذي يراه المرء عموماً والذي يراه الناس جميعاً، والوجه الميتافيزيقي والروحي الذي لا يراه إلا الناس النادرون في لحظات التجلي والتأمل الميتافيزيقي. وعلى العمل الفني أن يوضح ذلك الشيء الذي لا يظهر في صورته المنظورة».

تكشف أعمال تشيريكو ذلك «الوجه الروحي» للأشياء إذ غالباً ما نجدها نوعاً من تحويل الواقع إلى ما يشبه الحلم، تنبثق فيه الرؤى من اللاشعور. غير أن «تجرده الميتافيزيقي» يعبر عن ذاته بنوع من القسوة المثيرة ـ للهلع وغالباً ما يكون جو اللوحة جوا كابوسيا أو جو اكتئاب لا قرار له. إنه يرسم في لوحاته المربعات التي تشكلها المدن الإيطالية وكذلك الأبراج والأشياء، ضمن منظور بالغ ـ الحدة، فتبدو وكأنها في الخواء، ينيرها ضوء بارد لا يرحم ينبع من مصدر غير مرئي، كما يوحي ما فيها من رؤوس، تعود للعهود القديمة أو تماثيل آلهة، بالماضي القديم.

وفي واحدة من أشد لوحاته هولا، نجده وقد وضع بجوار رأس الإلهة الرخامي زوجاً من القفازات المطاطية الحمراء، أي «شيئاً سحرياً» بالمعنى الحديث. كما أن كرة خضراء على الأرض تقوم بدور الرمز، موحدة ما بين أشد الأضداد، إذ لولا وجودها سيكون هناك أكثر من تلميح إلى التفكك النفسي. ومن الجلي أن هذه اللوحة ليست حصيلة تأمل وتفكير بالغ الرقي، بل ينبغي النظر إليها باعتبارها صورة حلم.

لقد تأثر تشيريكو بالغ التأثر بفلسفات نيتشه وشوبنهاور، وقد كتب ذات مرة: شوبنهاور ونيتشه هما أول من علمنا المغزى العميق لكون الحياة بلا

معنى وأول من بيَّن لنا كيف يمكن تحويل انعدام المعنى هذا إلى فن... فالخواء الرهيب الذي اكتشفاه إنما هو شيئية المادة ذاتها وجمالها الذي لا يعرف المتاعب. لكن من الممكن أن يشك المرء فيما إذا كان تشيريكو قد أفلح في تحويل «الخواء الرهيب» إلى «جمال لا يعرف المتاعب». فبعض لوحاته مقلقة للغاية وكثير منها أشد رهبة من الكوابيس. لكنه، وهو يحاول أن يجد التعبير الفني عن الخواء، نفذ إلى لب المأزق الوجودي الذي يواجهه الإنسان المعاصر.

أما نيتشه الذي يقتبس تشيريكو أقواله باعتباره مرجعه ـ الثقة، فقد أعطى اسماً لذلك «الخواء الرهيب» حين قال «إن الإله قد مات» كذلك كتب كاندينسكي، دون الإشارة إلى نيتشه في كتابه «حول الجانب الروحاني في الفن» : «السماء خاوية فالإله قد مات» وما يعقبها مباشرة من «الخواء الميتافيزيقي» قد بلبلت أذهان الشعراء في القرن التاسع عشر ولاسيما في فرنسا وألمانيا. لكن ذلك الشوط الطويل من التطور هو الذي بلغ، في القرن العشرين مرحلة النقاش المفتوح ووجد التعبير عنه في الفن. إذ كان الانشقاق الذي حدث بين الفن الحديث والمسيحية قد اكتمل تماماً.

كذلك توصل الدكتور يونغ إلى التيقن من أن تلك الظاهرة الغريبة الغامضة، ظاهرة موت الإله، هي حقيقة نفسية من حقائق عصرنا. فقد كتب سنة 1937 : «إنني أعلم ـ وأنا هنا أعبر عما يعلمه عدد لا حصر له من الناس الآخرين ـ أن الزمن الحاضر زمن زوال الإله وموته». إذ ظل سنين طويلة يراقب صورة ـ الإله المسيحي وهي تبهت في أحلام مرضاه ـ أي في اللاشعور لدى الإنسان الحديث. وما فقدان تلك الصورة إلا فقدان للعنصر الأسمى الذي يضفي على الحياة معناها.

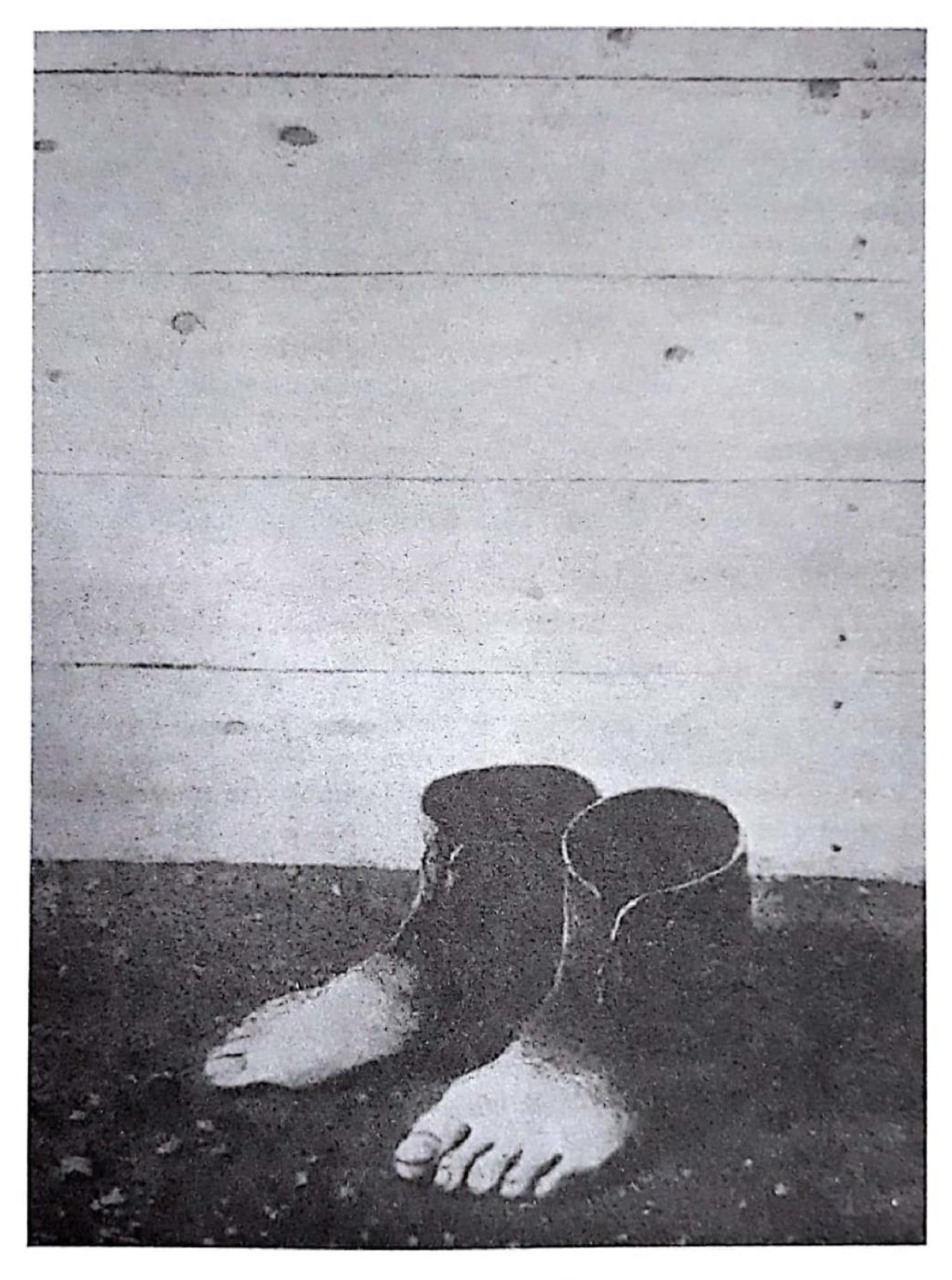
لكن، لابد من الإشارة إلى أنه لا تأكيد نيتشه بأن الإله قد مات ولا «خواء تشيريكو الميتافيزيقي» ولا استنتاجات يونغ المستمدة من صور اللاشعور، كانت لها قدرة الحسم فيما يتعلق بحقيقة الإله ووجوده أو حقيقة

وجود كائن اسمى أو عدم وجوده. إنها تأكيدات بشرية، مبنية في كل الأحوال، كما أوضح ذلك الدكتور يونغ في كتابه «السيكولوجيا والدين»، على مضامين العقل الباطن التي تدخل ساحة الوعي لدى الإنسان على شكل صور أو أحلام أو أفكار أو حدس فطري. أما أصل هذه المضامين وسبب ذلك التحول (من إله حي إلى ميت) فلا بد أن يظلا مجهولين، يلفهما الغموض.

لم يتوصل تشيريكو البتة إلى حل للمشكلة التي كان يمثلها له اللاشعور. فشله ذاك يمكن أن نراه على أوضح نحو في تصويره لشكل الإنسان. وانطلاقاً من الوضع الديني الراهن، فإن الإنسان نفسه هو الذي ينبغي أن تُضفى عليه رفعة ومسؤولية جديدة وإن تكن غير شخصية (وقد وصف يونغ تلك باعتبارها مسؤوليته تجاه الوعي). غير أن الإنسان، في أعمال تشيريكو المحروم من روحه يصبح مانيشينو، دمية بلا وجه (ولهذا السبب أيضاً بلا وعي).

وفي نسخ متعددة من لوحته «الميتافيزيقي العظيم» نرى شخصاً لا وجه له يجلس على عرش صنعت قاعدته من النفاية. ذلك الشخص هو، شعورياً أو لا شعورياً، تصوير ساخر للإنسان الذي يسعى لاكتشاف «الحقيقية» فيما يتعلق بما وراء الطبيعة، وفي الوقت نفسه رمز الوحدة والخواء اللذين يواجههما الإنسان في نهاية المطاف. أو لعل المانيشيني (التي نجدها أيضاً في أعمال فنانين معاصرين آخرين) هي النذير بالإنسان الذي لا وجه له والذي تتشكل منه الحشود في الوقت الحاضر.

في الأربعين من عمره، تخلى تشيريكو عن نزعته الميتافيزيقية في الرسم، ليلتفت من جديد للأساليب التقليدية، غير أن أعماله فقدت عمقها. وهنا نجد برهاناً أكيداً على أنه ليس هناك عودة إلى النقطة التي تنطلق منها بالنسبة إلى العقل المبدع الذي تورط اللاشعور لديه في المأزق الأساسي لوجود الإنسان الحديث.



مثال عن الفن «السريالي» : «الحذاء الأحمر» للفنان الفرنسي رينيه ماغريت (ولد 1896). إن الكثير من التأثير المقلق للرسم السريالي إنما ينبع من ربطه بين أشياء لا رابط بينها ـ وغالباً على نحو عبثي، لا معقول وشبه حلمي.

أما النظير المقابل لتشيريكو فيمكننا أن نراه في الرسام الروسي ـ المولد مارك شاغال. ذلك أن ما يسعى إليه في أعماله هو أيضاً «ذلك الشعر الموحش الغامض» و «ذلك الوجه الروحي للأشياء التي لا يمكن أن يراهـا إلا الأفـراد النادرون». لكن رمزية شاغال الفنية تضرب جـذورها في ورع «الهاسـيدية»، تلك الطائفـة اليهوديـة الـشرقية الـشديدة التزمـت، وفي الإحـساس الـدافئ بالحياة. إذ لم تكن تواجهه مشكلة الخواء ولا موت الإلـه. وقـد كتـب: «كـل شيء قد يتغير في عالمنا المجرد من الأخلاق ما عدا القلب، محبـة الإنـسان وسعيه لأن يعرف الإله. وللرسم، مثلما لكل الشعر، دوره فيمـا هـو إلهـي، كما أن الناس يشعرون في هذا اليوم تماماً كما كانوا يشعرون دائماً».

ذات مرة كتب الكاتب البريطاني السير هربرت ريد عن شـاغال بأنـه لم يجتز أبداً العتبة إلى اللاشعور لكنه «كان دائماً يبقي إحدى قدميه على الأرض التي تقدم له الغذاء» وتلـك هـي بالـضبط العلاقـة «الـصحيحة» الـتي تربطـه باللاشعور. فالأمر المطلق الأهمية، كما يؤكد ريد، هو «أن شاغال مـا يـزال أحد أشد الفنانين تأثيراً في عصرنا».

وبإجراء المقارنة بين شاغال وتشيريكو، تظهر لدينا مسألة مهمة إذا مـا أردنا أن نفهم الرمزية في الفن الحديث وهي: كيف تتشكل يا ترى العلاقة بين الوعي واللا وعي في أعمال الفنان الحديث؟ أو، بعبارة أخـرى، أيـن يقـف الإنسان تماماً؟

أحد الأجوبة على هذه الأسئلة يمكن أن نجده في الحركة الـتي دعيـت باسم السريالية والـتي يعتـبر الـشاعر الفرنـسي اندريـه بريتـون مؤسـساً لهـا. (تشيريكو، أيضاً، يمكن أن يوصف بأنـه سـريالي). وبريتـون هـذا كـان قـد تعرف، وهو طالب طب، إلى أعمال فرويد. لهذا السبب باتت الأحلام تلعب دوراً هاماً في أفكاره. فقد كتب ذات يوم: «ترى ألا يمكن استخدام الأحـلام من أجل حل المشكلات الأساسية للحياة؟ أنا أعتقد أن التناقض الظاهري بين الحلم والواقع يمكن حله باللجوء إلى نوع من الحقيقة المطلقة ـ السريالية».

هذه النقطة تمسك بها بريتون بإعجاب شديد. وغدا ما يبحث عنه نوعاً من التوفيق بين الأضداد، بين الوعي واللاوعي. لكن الطريق الذي سلكه لبلوغ هدفه لم يكن ليؤدي به إلا إلى الضلال. فقد بدأ يجرب حسب طريقة فرويد في التداعي الحر وكذلك الكتابة الآلية التي تدون فيها الكلمات والعبارات المنبعثة من اللاوعي دون أي تدخل من الوعي. وقد سمى بريتون ذلك: «ما يمليه التفكير بمعزل عن أي هم خلقي أو جمالي».

غير أن العملية تعني بكل بساطة أن الطريق مفتوح أمام نهر من الصور اللاشعورية، مع إهمال الدور الهام بل الحاسم الذي ينبغي أن يقوم الوعي به. إن الوعي، وكما أوضح يونغ في فصله، هو الذي يمسك بالمفتاح المؤدي إلى قيم اللاشعور. لذلك، هو يلعب الدور الحاسم. إن الوعي هو وحده القادر على البت بمعنى الصور والتعرف إلى دلالاتها بالنسبة إلى الإنسان المعاصر وفي الواقع المحسوس في الوقت الراهن. أما اللاوعي فليس بمقدوره إلا من خلال التواشج بين الوعي واللاوعي، أن يثبت قيمته أو ربما يوضح الطريقة التي يقهر بها الاكتئاب والسوداوية اللذين يسببهما الخواء. لكن إذا ما ترك اللاوعي، الذي كان قيد العمل ذات مرة، وشأنه، فسيمثل خطر هام وهو أن تصبح محتوياته هي الطاغية أو يظهر جانبها السلبي المدمر. وإذا ما نظرنا إلى اللوحات السريالية (كلوحة سلفادور دالي «الزرافة المحترقة») وهذا في بالنا، فقد نشعر بغنى خيالها وبالقوة الطاغية التي تتسم بها صورها اللاشعورية، لكننا ندرك الرعب والرمزية التي تحملها نهاية الأشياء كلها والتي ينطق بها الكثير منها. فاللاشعور هو الطبيعة الخالصة وهو، كالطبيعة، يدفق هباته بغزارة شديدة، لكن إن ترك له العنان، دونما أي رد يقوم به وعي الإنسان، يمكن (كالطبيعة أيضاً) أن يدمر هباته ذاتها وأن يمسحها من الوجود عاجلاً أو آجلاً.

كذلك فإن دور الوعي في الرسم الحديث مسألة يمكن طرحها فيما يتعلق باستخدام الحظ والمصادفة كوسيلة لتركيب اللوحات، ففي بحثه «ما

وراء الرسم» كتب ماكس أرنست يقول: «إن الجمع بين آلة خياطة وبين مظلة على طاولة جراح (وهو يقتبس ذلك من قصيدة للشاعر لوتريمون) هو مثال مألوف، بات الآن كلاسيكياً، عن الظاهرة التي اكتشفها السرياليون، وهي أن الجمع بين عنصرين (أو أكثر) يبدوان وكأنه لا علاقة بينهما، في مستو، يبدو كذلك لا علاقة له بهما كليهما، هو «لمعة الشعر» الأشد قوة».

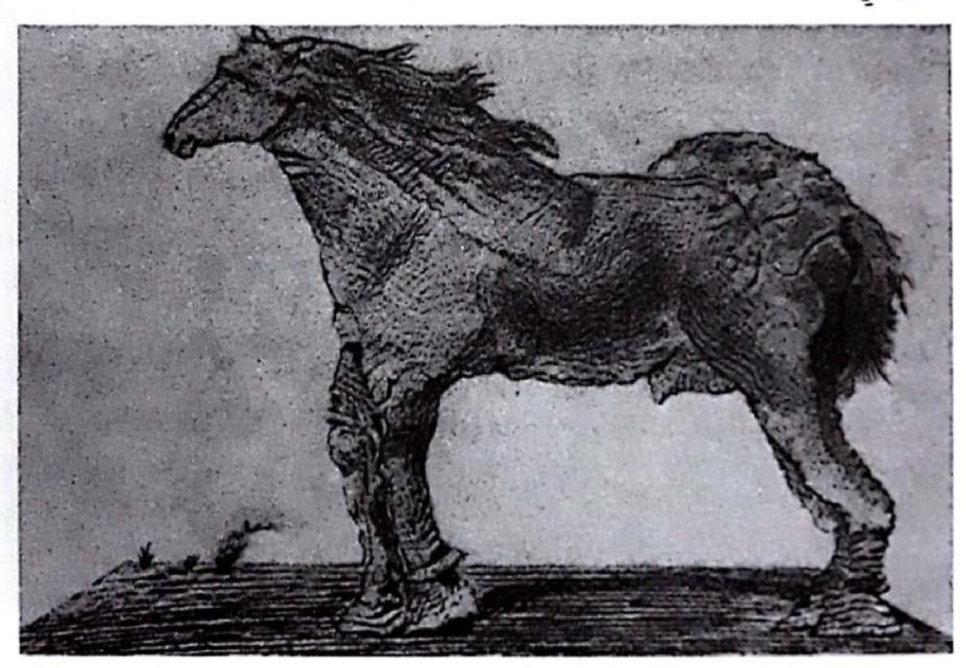
ولعله من الصعب على الإنسان العادي أن يفهم هذا الكلام تماماً كصعوبة فهمه للتعليق الذي أبداه بريتون على النقطة ذاتها فقد قال: «إن الإنسان الذي يتعذر عليه أن يتخيل حصاناً يعدو على قرص بندورة هو إنسان معتوه» (وهنا يمكننا أن نستدعي إلى الذاكرة الجمع «بالمصادفة» بين رأس رخامي وقفازات مطاطية حمراء في لوحة تشيريكو) وبالطبع، فإن كثيراً من عمليات الجمع هذه كان أصحابها يقصدون بها أن تكون مزاحاً وهراء. غير أن معظم الفنانين الحديثين كانوا معنيين بشيء يختلف جذرياً عن المزاح.

تلعب المصادفة والحظ دوراً هاماً في أعمال النحات الفرنسي جان (أو هانس) آرب. فمنحوتاته الخشبية التي تمثل أوراقاً وأشكالاً أخرى ملقاة معاً على نحو عشوائي، هي مثال آخر على التعبير عن البحث، طبقاً لما قاله هو نفسه «عن معنى أولي خفي يكمن خلف عالم المظاهر». لقد دعاها باسم «أوراق مرتبة طبقاً لقوانين المصادفة» و «مربعات مرتبة طبقاً لقوانين المصادفة». وفي هذه التركيبات نرى أن المصادفة هي التي تعطي عمقاً للعمل الفني. إنها تشير إلى مبدأ مجهول إنما فعال، مبدأ النظام والمعنى الذي يتجلى في الأشياء بمثابة «روحها الخفية».

إن الرغبة «في جعل المصادفة هي الأساس» (حسب تعبير بول كلي) هي التي تكمن، قبل كل شيء، خلف محاولات السرياليين في أن يتخذوا من ذرة الخشب وتشكلات الغمام وما شابه نقطة انطلاق لرسمهم الرؤيوي. لقد عاد ماكس أرنست، مثلاً، إلى ليوناردو دافينتشي، حين كتب مقالته حول ملاحظة بوتيسيلي وهي إنك إذا ما قذفت اسفنجة ملطخة بالدهان على الحائط

فإنك سوف ترى في نثارها رؤوساً ومناظر طبيعية وحيوانات وحشداً من الأشكال والهيئات الأخرى.

لقد وصف أرنست كيف طاردته إحدى الرؤى عام 1925، بعد أن فرضت نفسها عليه وهو يحملق بطابق مسقوف بالآجر المعلم بآلاف الخدوش. «ولكي أعطي أساساً لقدرات التفكير والهذيان لدي، فقد قمت برسم سلسلة من الرسوم للآجر وذلك بوضع صحائف من الورق عليها بصورة اعتباطية ومن ثم حكها بقلم رصاص. وحين أمعنت ناظري بالنتيجة أدهشني المعنى الذي اتضح بشكل مفاجئ للسلسلة الهذيانية التي شكلتها الصور المتناقضة والمتراكبة، فصنعت مجموعة من النتائج الأولى التي حصلت عليها من «عمليات الحك» تلك ودعوتها «التاريخ الطبيعي».



إحدى «محكوكات» ماكس أرنست (والمحكوكات عادة تؤخذ من الخدوش في الآجر) مأخوذة من «تاريخه الطبيعي».



«التاريخ الطبيعي» لارنست يشبه الاهتمام الذي كان يعطى في الماضي للنماذج «العرضية التي تحدث بالمصادفة» في الطبيعة. هنا نرى منقوشة في المنحف الهولندي تعود للقرن الثامن عشر، هي أيضاً نوع من «التاريخ الطبيعي» السريالي بما تتضمنه من مرجان، حجارة، هياكل عظمية. . .

ومن الجدير بالملاحظة أن أرنست كان يضع فوق أو خلف بعض هذه «المحكوكات» خاتماً أو حلقة فتعطي الصورة جواً وعمقاً خاصين. هنا يستطيع عالم النفس أن يميز الدافع اللاشعوري لمقاومة الخطر في أن تصيب الفوضى اللغة الطبيعية للصورة وذلك بواسطة الترميز للكلية النفسية التي تحتويها الذات، وبذلك يتم التوازن. فالخاتم، أو الحلقة، يسيطر على اللوحة. والكلية النفسية تحكم الطبيعة التي هي نفسها ذات معنى وتعطي معنى للأشياء الأخرى.



قطع نقدية رومانية استخدمت في أماكن تتدرج في بعدها عن روما.
على القطعة الأخيرة (والأبعد عن مركز الحكم) نرى الوجه وقد تفكك. إن هذا يتطابق تطابقاً غريباً، مع التفكك السيكولوجي الذي يمكن أن تحدثه عقاقير كالعقار ل. س. د



رسوم لفنان تناول هذا العقار في اختبار أجري في ألمانيا عام 1951.
الرسوم تصبح أكثر وأكثر تجرداً كلما ازدادت غلبة اللاشعور على الشعور وازداد تخلصه من قبضته أكثر.

يمكننا أن نكتشف، في محاولات ماكس أرنست لملاحقة النمط الخفي للأشياء صلة قربى تربطه برومانسيي القرن التاسع عشر. فقد كان هؤلاء يتكلمون عن «كتابة» الطبيعة التي يمكن للإنسان أن يراها في كل مكان، على أجنحة الطيور، قشور البيض، الغيوم، الثلج، الجليد، البلورات و «كل ما جمعته المصادفة على نحو غريب» تماماً مثلما هي الحال في الأحلام أو الرؤى. كما كانوا يرون كل شيء باعتباره تعبيراً عن «لغة الطبيعة التصويرية» ذاتها. لذلك نرى أنها نوع من الإشارة الرومانسية الخالصة حين أطلق ماكس أرنست على اللوحات التي نتجت عن تجاربه اسم «التاريخ الطبيعي». ولقد كان على صواب، فاللاشعور (الذي استحضر اللوحات من خلال تشكل الأشياء بالمصادفة) هو نفس الطبيعة.

إن أفكار عالم النفس تبدأ بشيء مثل «التاريخ الطبيعي» لارنست أو تركيبات آرب القائمة على المصادفة والحظ. إذ يواجهه هنا سؤال هام وهو: ما المعنى الذي يمكن لأي ترتيب يحصل بالمصادفة ـ في أي مكان وزمان ـ أن يحمله للإنسان الذي يقع عليه؟ مع هذا السؤال، يدخل الإنسان واللاشعور في نطاق المادة، وهنا يكمن احتمال وجود معنى.

قد تكون اللوحة التي أبدعت ـ بالمصادفة جميلة أو قبيحة، متجانسة أو غير متجانسة، غنية المضمون أو فقيرة، حسنة الرسم أو سيئة. هذه العوامل تقرر قيمتها الفنية، لكنها لا يمكن أن ترضي أو تلبي حاجات عالم النفس، وهذا في الغالب يعد نكبة بالنسبة إلى الفنان أو إلى أي إنسان يجد أسمى ما يرضيه في تأمل الشكل. فعالم النفس يبحث فيما هو أبعد وأبعد ويحاول أن يفهم «الشيفرة السرية» لترتيبات الحظ ـ بقدر ما يستطيع الإنسان حل رموز هذه الشيفرة أصلاً. إن عدد وشكل الأشياء التي يلقيهما معاً آرب على نحو عشوائي يثيران من الأسئلة بقدر ما يثيره أي تفصيل من تفاصيل «المحكوكات» الخيالية لارنست. وهي بالنسبة إلى عالم النفس، رموز، لذلك لا يمكن أن يحس بها (إلى درجة معينة) وحسب، بل يمكنه أيضاً أن يفسرها.

إن تراجع الإنسان الظاهري أو الفعلي وابتعاده عن كثير من الأعمال الفنية الحديثة، وافتقاره للتأمل وغلبة اللاشعور على الشعور لديه، كلها تقدم للنقاد في أغلب الأحيان أهدافاً يهاجمونها. إنهم يتحدثون عن الفن المرضي أو يقارنونه بلوحات رسمها مجانين، نظراً لأن ميزة مرض الذهان هي أن الوعي وشخصية ـ الأنا تغمرهما «وتفرقهما» سيول المحتويات القادمة من المناطق اللاشعورية في النفس.

ليست المقارنة بغيضة هذه الأيام كما كانت منذ جيل فقط وهذا شيء صحيح. فعندما استنتج الدكتور يونغ لأول مرة علاقة من هذا النوع، في مقالته عن بيكاسو (عام 1932)، أثار عاصفة من السخط. أن قائمة معروضات الرواق الفني الزيوريخي المشهور تماماً تتحدث، اليوم، عن «وجود شيء من انفصام الشخصية» لدى فنان شهير، كما أن الكاتب الألماني رودلف كاسنر وصف جورج تراكل باعتباره «واحداً من أعظم الشعراء الألمان» ثم تابع: «لكن، ثمة شيء من انفصام الشخصية فيه. بإمكان المرء أن يجس بذلك في أعماله، ثمة لمسة من انفصام الشخصية فيها أيضاً. نعم، إن تراكل لشاعر عظيم».

الآن بات معروفاً أن حالة انفصام الشخصية والرؤية الفنية لا تتعارضان ولا تلغي واحدتهما الأخرى، وحسب رأيي، فقد ساهم بتغيير هذا الموقف التجارب الشهيرة التي أجريت على المسكالين[1] والعقاقير المشابهة، تلك العقاقير التي تخلق حالة ترافقها رؤى مكثفة من ألوان وأشكال لا تختلف كثيراً عن انفصام الشخصية. وهناك أكثر من فنان في الوقت الحاضر يبحث عن الإلهام في عقار كهذا.

---

(1) نوع من العقاقير يؤدي إلى حدوث نوع من الهلوسة حين يؤخذ ويفيد في علاجات التحليل النفسي.

الانسحاب من الواقع :

ذات مرة قال فرانز مارك: «سيعبر الفن في المستقبل شكلانياً عن قناعتنا الفعلية». وقد كان في هذا القول نبوءة حقة. فقد لمسنا لمس اليد ما تركه من تأثير على الفنانين التحليل النفسي الفرويدي وكذلك اكتشاف (أو إعادة اكتشاف) اللاشعور في السنوات الأولى من القرن العشرين، كما أن هناك نقطة هامة أخرى هي الصلة بين الفن الحديث والنتائج التي تمخضت عنها أبحاث الفيزياء النووية.

أي بعبارة بسيطة لا علمية، قامت الفيزياء النووية بتجريد الوحدات الأساسية للمادة من محسوسيتها المطلقة وسلبها إياها. إذ جعلت المادة غامضة مليئة بالأسرار. ومما يثير المفارقة، أن الكتلة والطاقة، الموجة والجزيء، قد أثبتت كلها أنها قابلة للتبادل فيها بينها. كذلك باتت قوانين السبب والنتيجة صالحة فقط إلى حد معين. أما تلك النسبيات والانقطاعات والتناقضات الظاهرية فإنها لم تثبت صحتها فقط في هوامش عالمنا ـ أي فقط بالنسبة إلى ما هو صغير صغراً لا محدوداً (الذرة) وكبيراً كبراً لا محدوداً (الكون) بل لقد أحدثت تغيراً ثورياً في مفهوم الواقع، إذ أن واقعاً لا يحيط به العقل، واقعاً جديداً مختلفاً كلياً بدأ يطل برأسه من خلف الواقع الذي يشكله عالمنا «الطبيعي» الذي تحكمه قوانين الفيزياء الكلاسيكية.

ولقد تم اكتشاف نسبيات وتناقضات مماثلة في ميدان النفس. فهنا، أيضاً، بزغ عالم آخر على هامش عالم الوعي، عالم تحكمه قوانين جديدة مجهولة تشابه على نحو غريب قوانين الفيزياء الطبيعية. وغالباً ما كان التوازي بين الفيزياء النووية وسيكولوجيا اللاوعي الجماعي هو موضع نقاش بين يونغ وولفغانغ باولي الحائز على جائزة نوبل في الفيزياء. فمتوالية الزمان ـ المكان

في الفيزياء واللاعوي الجماعي يمكن أن نراهما، بصريح العبارة، باعتبارهما الوجهين الخارجي والداخلي للواقع نفسه الذي يكمن خلف المظاهر. (وسوف تبحث الدكتورة فون فرانز في مقالتها الختامية العلاقة بين الفيزياء وعلم النفس).

ميزة هذا العالم الذي يكمن خلف عوالم الفيزياء والنفس هي أن قوانينه وعملياته ومحتوياته لا يمكن تخيلها. وتلك حقيقة فائقة الأهمية من أجل فهم الفن في عصرنا هذا. ذلك أن الموضوع الأساسي للفن الحديث هو، بمعنى من المعاني، غير قابل للتخيل أيضاً. لذلك بات الكثير من الفن الحديث «تجريدياً»، فالفنانون الكبار في هذا القرن يسعون لإعطاء شكل واضح «للحياة الكامنة خلف الأشياء» وبذلك فإن أعمالهم هي تعبير رمزي عن العالم الكامن خلف الوعي (أو بالحقيقة، خلف الأحلام، فالأحلام لا تكون، إلا في الحالات النادرة، غير تصويرية) لهذا السبب، تشير إلى العالم «الواحد»، إلى الحياة «الواحدة» التي هي، على ما يبدو، الخلفية العامة لميداني المظاهر النفسية والفيزيائية.

قلة من الفنانين فقط أدركت العلاقة بين شكل التعبير الذي تتبناه وبين الفيزياء وعلم النفس. وكاندينسكي هو أحد المعلمين الكبار الذين عبروا عن عمق العاطفة التي شعروا بها عند الإعلان عن الاكتشافات الأولى التي تمخضت عنها الأبحاث الفيزيائية الحديثة. «برأيي، كان تفتت الذرة هو تفتت العالم بأسره: لقد انهارت فجأة أعتى الأسوار، وغدا كل شيء قلقاً علينا غير مأمون. لذا لن اندهش إذا ما رأيت الحجر يذوب متحولاً إلى أثير أمام ناظري. فالعلم يبدو وكأنه قد أبيد». لكن ما نتج عن انقشاع الوهم هذا إنما هو انسحاب الفنان من «عالم الطبيعة»، من «صورة الأشياء الأمامية المعروفة»، «إذ يبدو» كما أضاف كاندينسكي «وكأنني أرى الفن يتخلص بصورة مطردة من الطبيعة».

يظهر في رسوم هاتين الصفحتين، وكلها للفنان فرانز مارك (1880 ـ 1916) ابتعاده التدريجي عن الاهتمام بالأشياء الخارجية، متجهاً نحو فن «تجريدي» أكثر اكتمالاً. في الأعلى: «خيول زرقاء» (1911)

«ورود في غابة» (1913 ـ 1914)



«التلاعب بالأشكال» (1914)

هذا الانفصال عن عالم الأشياء حدث في الوقت نفسه تقريباً لفنانين آخرين أيضاً. فقد كتب فرانز مارك: «ألم نتعلم من تجارب ألف سنة أن الأشياء تمتنع عن النطق بقدر ما ننصب إزاءها المرآة التي تعكس مظهرها؟ فالمظهر مسطح إلى الأبد...» إن هدف الفن، عند مارك، هو: «أن يكشف الحياة غير الدنيوية التي تكمن خلف الأشياء، أن يحطم مرآة الحياة بحيث يتسنى لنا النظر إلى الوجود وجهاً لوجه». وقد كتب بول كلي: «لا يعزو الفنان إلى الشكل الطبيعي للمظهر الدلالة المقنعة نفسها التي يعزوها له الواقعيون الذين هم نقاده. فهو لا يشعر أنه مرتبط بالواقع الارتباط الصميمي نفسه، نظراً لأنه لا يستطيع أن يرى في النتاج الشكلي للطبيعة جوهر العملية الإبداعية. إنه أكثر اهتماماً بالقوى التشكيلية مما هو بالنتاج المتشكل». أما بييه موندريان فقد اتهم المدرسة التكعيبية بعدم متابعتها التجريد إلى نهايته المنطقية. «التعبير عن الحقيقة المطلقة دون أي تحكم تفرضه المشاعر والأفكار الذاتية...» «فخلف الأشكال الطبيعية المتغيرة، تكمن حقيقة مطلقة لا تتغير».

وهناك عدد كبير من الفنانين سعوا لأن يدمجوا المظاهر الزائلة «بحقيقة» الأرضية القائمة أو «الروح بالمادة» وذلك بتحوير الأشياء وتحريفها ـ من خلال التخيل، السريالية، صور الأحلام، استخدام المصادفة والحظ، الخ. فرسومهم لم تكن تحوي أشياء مادية يمكن تحديد هويتها، بل هي بكل بساطة، وحسب تعبير موندريان، «شكل مطلق».

لكن لا بد من أن ندرك أن ما كان يهتم به هؤلاء الفنانون إنما هو شيء أكبر وأبعد من مشكلة الشكل والتفريق بين «المحسوس» و «المجرد»، التصويري وغير التصوري، لقد كانوا يهدفون لبلوغ مركز الحياة والأشياء، خلفيتها الثابتة، حقيقتها الداخلية الأكيدة. وبذلك أصبح الفن نوعاً من الصوفية.

بيد أن الروح التي غرق في أسرارها الفن كانت روحاً دنيوية، دعاها سيميائيو العصور باسم مركيوريوس (الزئبقية). إنها رمز الروح التي كان

يقدسها هؤلاء الفنانون أو يسعون بحثاً عنها خلف الطبيعة والأشياء، «خلف مظهر الطبيعة». ولقد كانت صوفيتهم غريبة على المسيحية نظراً لأن الروح «الزئبقية» غريبة على الروح «السماوية». والحقيقة أنها هي النقيض الأسود للمسيحية، ذاك الذي كان يشق طريقه في الفن. فهنا نرى بدايات الدلالة الرمزية والتاريخية الحقيقية «للفن الحديث». وعلينا أن نفهمها، شأنها شأن الحركات الرهبانية في العصور الوسطى، باعتبارها صوفية الروح الدنيوية، وبالتالي التعبير عن عصرنا ذاك الذي يعوض عن المسيحية.

لكن ما من فنان أحس بهذه الخلفية الصوفية للفن على نحو أوضح أو تكلم عنه بهوى أشد مما فعل كاندينسكي، فأهمية الأعمال الفنية العظيمة لكل الأزمنة لا تكمن، حسب رأيه، «في السطح، في القشور الخارجية بل في جذر الجذور ـ في المحتوى الخفي للفن». لذلك يقول: «ينبغي على عين الفنان دائماً أن تلتفت إلى الداخل، أن تتركز على حياته الداخلية، كما ينبغي على أذنه دائماً أن تكون متنبهة لصوت الضرورة الداخلية. فتلك هي الطريقة الوحيدة للتعبير عما تقتضيه الرؤية الصوفية».

وقد وصف كاندينسكي لوحاته بأنها التعبير الروحي عن الكون، موسيقى الكرات، تناغم الأشكال والألوان. «فالشكل، حتى وإن كان تجريدياً وهندسياً تماماً، له رنينه الداخلي. إنها الكينونة الروحية ذات الآثار التي تتوافق توافقاً مطلقاً مع ذلك الشكل». «إن الأثر الذي تتركه زاوية حادة من مثلث على دائرة هو بالحقيقة طاغ وشديد، مثله مثل أصبع الإله وهي تلامس إصبع آدم في لوحة مايكل آنجلو».

سنة 1914، كتب فرانز مارك في «أقواله المأثورة» : «المادة هي الشيء الذي يستطيع الإنسان في أفضل الحالات أن يتحمله؛ إنه يرفض الاعتراف بها. فالتأمل في العالم أصبح اختراقاً لهذا العالم، وليس هناك من صوفي بلغ، حتى في أشد لحظات وجده سمواً، التجريد الكامل الذي بلغه التفكير الحديث أو وصل الأعماق التي وصل إليها».

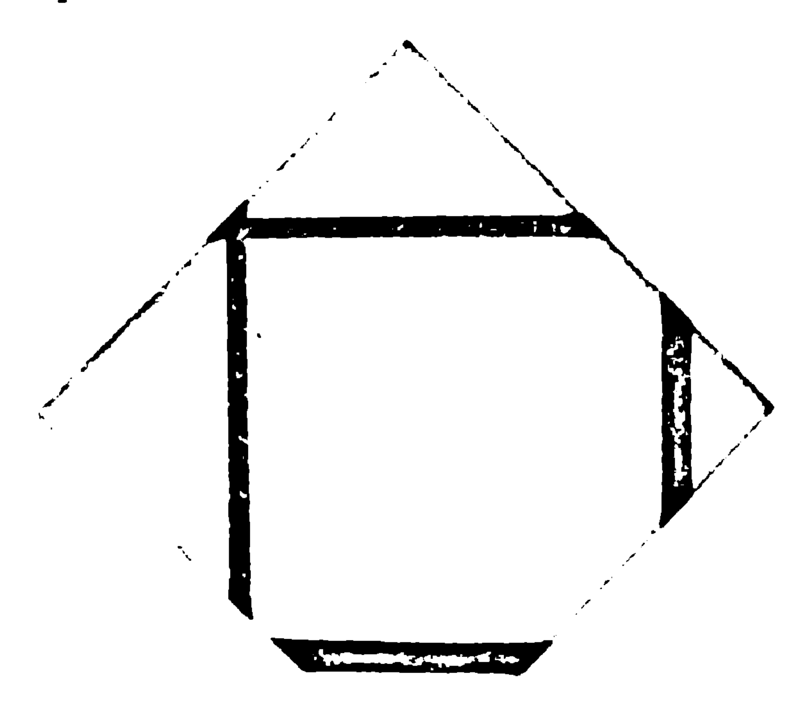
أما بول كلي الذي يمكن النظر إليه باعتباره الشاعر بين الرسامين الحديثين، فيقول: «مهمة الفنان هي أن يتغلغل أقصى ما في استطاعته باتجاه تلك الأرض الخفية التي يغذي منها القانون الأول النشوء والنماء. وأي فنان لا يرغب في بلوغ النقطة المركزية التي هي مصدر كل حركة في الزمان والمكان (ولتكن الدماغ أو اللب المبدع) والتي تستمد منها الوظائف كلها حياتها؟ في رحم الطبيعة، في قاعدة الخلق الأولى، أين تراه يكمن المفتاح السري للأشياء كلها؟ قلوبنا النابضة تدفعنا نزولاً وبعيداً إلى النواة الأولى». وما نواجهه في هذه الرحلة «يجب أن يؤخذ على محمل الجد تماماً حين ينصهر انصهاراً كاملاً من خلال الوسائل الفنية المناسبة في شكل مرئي»، فالمسألة، كما يضيف كلي، ليست مجرد تقليد ما نراه، بل «أن نجعل ما ندركه في سرنا مرئياً واضحاً». وأعمال كلي تضرب جذورها عميقاً في تلك النواة الأولى. «إن يدي هي، كلياً، أداة كون أبعد. وليس رأسي هو الذي يقوم بعملين بل إنه شيء آخر...» ففي عمله أصبحت روح الطبيعة وروح اللاشعور كلاً واحداً لا ينفصم. ولقد جرّاه وجرانا معه ـ نحن المتفرجين ـ إلى دائرته المسحورة.

إن أعمال كلي هي التعبير الأشد تعقيداً ـ الشاعري حيناً والشيطاني حيناً آخر ـ عن روح العالم السفلي. فالدعابة والأفكار الغريبة تقيم جسراً بين دنيا البشر وبين العالم السفلي المظلم، والرابطة بين ما يتخيله وبين الأرض إنما هي المراقبة الدقيقة لقوانين الطبيعة والحب الذي يشعر به تجاه المخلوقات جميعاً. «فالحوار مع الطبيعة. بالنسبة إلى الفنان» كما كتب ذات مرة «هو الشرط اللازم لعمله، الشرط الذي لا يتحقق شيء بدونه».

هناك تعبير مختلف عن الروح اللاشعورية الخفية يمكن أن نجده لدى واحد من أشهر الرسامين «التجريديين» الشباب، هو جاكسون بولوك، الأمريكي الذي لاقى مصرعه في حادث سيارة وهو في الرابعة والأربعين. وقد كان لعمله تأثير كبير على الفنانين الشباب في عصرنا هذا. فقد كشف فيما كتبه تحت عنوان «رسمي» أنه كان يرسم وهو في نوع من أنواع الغيبوبة: «عندما أرسم لا أكون واعياً ما أفعله. لكن بعد فترةمما يمكنني أن أدعوه «تعرفاً»، بعدها فقط، أرى ما أهم بفعله. ولا تراودني أية مخاوف في أن أجري

تغييرات، أحطم الصورة... الخ، نظراً لأن للوحة حياتها القائمة بذاتها، إنني أحاول أن أجعلها تتسرب وحين أفقد التماس مع اللوحة حينها فقط تكون النتيجة هي التشوش والفوضى. ما عدا ذلك، يظل هناك تجانس مطلق، يسر في الأخذ والعطاء، فتخرج اللوحة على أفضل نحو».

ولوحات بولوك، التي رسمها عملياً باللاشعور، نجدها مشحونة بعنف عاطفي لا حدود له. إنها، بافتقارها للبنية الواحدة، تجسد الفوضى تقريباً، جدول حمم متوهجة من الألوان، الخطوط، المستويات، النقاط. وهكذا يمكن اعتبارها موازية لما كان السيميائيون يدعونه «الكتلة المختلطة»، «المادة الأولية» أو «الفوضى» ـ أي جميع الطرق لتحديد ماهية المادة الأولى الثمينة بالنسبة إلى العملية السيميائية، نقطة البدء في البحث عن جوهر الكون. فلوحات بولوك تمثل اللاشيء الذي هو كل شيء ـ أي اللاشعور ذاته. وهي تبدو وكأنها تحيا في زمن يسبق ظهور الوعي والوجود أو تبدو وكأنها مناظر خيالية لزمان يعقب خمود الوعي والوجود.



رسم الفنان بييه موندريان رقم 1ـ مثال على الطريقة الحديثة في تناول «الشكل المطلق» (حسب تعبير موندريان) وذلك باستعمال الأشكال الهندسية المجردة كلياً.

في أواسط قرننا هذا، أصبحت اللوحات التجريدية تماماً والخالية من أي ترتيب منتظم للأشكال والألوان، هي الشكل الأكثر غلبة في الرسم. إذ بمقدار ما كان تحلل «الواقع» يشتد ويتعمق، كانت اللوحة تفقد مضمونها الرمزي. والسبب يكمن في طبيعة الرمز ودوره. فالرمز هو موضوع من عالم معروف يلمح إلى شيء غير معروف. إنه تعبير عما هو معروف عن الحياة وفي الآن نفسه الإحساس بعدم القدرة على التعبير. لكن في الرسوم التجريدية تماماً، يختفي عالم المعروف اختفاء تاماً، ولا يبقى شيء يمكنه أن يقيم جسراً مع المجهول.

من جهة أخرى، تكشف هذه الرسوم خلفية غير متوقعة، حساً خفياً، وغالباً ما نتبين أنها صور دقيقة تقريباً للطبيعة ذاتها، مبينة تشابهاً مدهشاً مع البنية الجزئية لعناصر الطبيعة العضوية واللاعضوية وهذه حقيقة محيرة، فالتجريد المطلق أصبح صورة من الطبيعة المادية المحسوسة. لكن يونغ يعطينا المفتاح لفهم هذه الحقيقة المحيرة فقد قال:

«بقدر ما تعمق طبقات النفس، تفقد فردانيتها الخاصة وهي تنسحب أكثر وأكثر في أعماق الظلمة. أي بعبارة أخرى، «تنزل إلى الأسفل والأسفل» وهي تقترب من المنظومات الوظيفية المستقلة ذاتياً فتصبح على نحو متزايد جماعية إلى أن تغدو شمولية وتخمد في مادية الجسد، أي في المواد الكيماوية. ففحم الجسد هو مجرد فحم. من هنا فإن «أسفل» النفس هو بكل بساطة «عالم».

تبين المقارنة بين الرسوم التجريدية والصور الفوتوغرافية لأشياء بالغة الصغر أن التجريدية التامة للفن الخيالي أصبحت بطريقة سرية ومدهشة وكأنها من «المذهب الطبيعي»، نظراً لأن موضوعها هو عناصر المادة. «فالتجريدية الشديدة» و «الواقعية الشديدة» اللتان افترقتا في بداية قرننا عادتا والتقتا مرة ثانية. إننا نتذكر كلمات كاندينسكي: «القطبان يشقان طريقين كلاهما يقود إلى هدف واحد في النهاية». هذا «الهدف»، نقطة الاتحاد، تم الوصول إليه في الرسوم التجريدية الحديثة، إنما تم الوصول إليه بصورة لا شعورية تماماً، فنية الفنان لا تلعب أي دور في العملية.

هذه النقطة تفضي بنا إلى الحقيقة الأهم فيما يتعلق بالفن الحديث: فالفنان، إن جاز القول، ليس مطلق الحرية في عمله الفني مثلما قد يخيل إليه.

وإذا ما كان عمله يتم بطريقة لا شعورية تقريباً، فإن ما يتحكم به إنما هي قوانين الطبيعة التي تتطابق، في صعيدها الأعمق، مع قوانين النفس والعكس بالعكس.

لقد قدم كبار رواد الفن الحديث أوضح تعبير عن أهدافهم الحقيقية وعن الأعماق التي تنبثق منها الروح وتترك تأثيراتها فيهم. هذه النقطة هامة رغم أن الفنانين اللاحقين الذين ربما أخفقوا في فهمها، لا يبلغون دائماً الأعماق ذاتها. لكن، لا كاندينسكي ولا كلي ولا أي أستاذ آخر من الأساتذة الأوائل للرسم الحديث، كان يدرك يوماً الخطر السيكولوجي الجدي الذي يواجهه مع تعلقه الصوفي بروح العالم السفلي والنواة الأولى للطبيعة. ذلك الخطر ينبغي شرحه الآن.

يمكننا، كنقطة انطلاق، أن نأخذ جانباً آخر من جوانب الفن الحديث. فالكاتب الألماني ولهيلم وورينغر فسر الفن التجريدي بأنه التعبير عن القلق والاضطراب الميتافيزيقي الذي بدا له أكثر ظهوراً لدى شعوب الشمال التي تعاني من الواقع، كما شرح، والتي تستنكر طبيعة الشعوب الجنوبية وتتوق لعالم يسمو على الواقع ويسمو على الحس، عالم يعبرون عنه «بالفن الخيالي أو التجريدي».

لكن القلق الميتافيزيقي، كما يلاحظ السير هربرت ريد في كتابه «الموجز في تاريخ الفن الحديث» لم يعد ألمانيا شمالياً وحسب، بل هو الآن سمة العالم الحديث بأسره، إن ريد يقتبس عن كلي الذي كتب في «مفكرته» في مطلع عام 1915 قائلاً: «بقدر ما يصبح هذا العالم أكثر هولا (كما هو شأنه اليوم)، يصبح الفن أكثر تجريداً، في حين أن عالماً يسوده السلام ينتج فناً واقعياً». وحسب رأي فرانز مارك، فقد قدمت التجريدية الملاذ الذي يهرب إليه الفنان من الشرور والبشاعة في هذا العالم. «فمنذ مرحلة مبكرة من حياتي، شعرت أن الإنسان قبيح بشع. فيما بدت لي الحيوانات أكثر جمالاً ونقاء. لكن حتى بين هذه اكتشفت الكثير مما هو بغيض ومنفر إلى درجة أصبح معها رسمي أكثر وأكثر ميلاً للخطوط والتجريد».

وهناك قدر كبير مما يمكننا أن نتعلمه من محادثة جرت عام 1958 بين النحات الإيطالي مارينو ماريني والكاتب إدوار روديتي. فالموضوع الذي ظل ماريني يعالجه سنوات عديدة وبأشكال مختلفة هو صورة عارية لشاب على ظهر حصان. في النسخ الأولى التي وصفها في المحادثة بأنها «رموز للأمل

والامتنان» (بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية)، نجد الفارس يمتطي حصانه، ذراعاه ممدودتان وجسمه منحن قليلاً إلى الوراء. لكن بمرور الزمن عدت معالجة الموضوع أكثر «تجريدية» إذ أن شكل الفارس «الكلاسيكي» تقريباً راح يتحلل شيئاً فشيئاً.





رُسمت رسوم جاكسون بولون (إلى اليمين رسمه رقم 23) فيما يشبه الغيبوبة (أي باللاشعور) شأنهاَ شأن أعمال فنانين حديثين آخرين ـ مثل رسام «الفعل» الفرنسي جورج ماتيو (أسفل يمين). النتيجة الفوضوية إنما البالغة القوة يمكن مقارنتها «بالمادة المختلطة» في السيمياء القديمة وتشابه مشابهة غريبة الأشكال المخفية حتى الآن للمادة كما تكشفها الصور المجهرية.



صور مشابهة : نموذج للاهتزاز تحدثه الموجات الصوتية في الغليسرين

ولدى حديثه عن الإحساس الذي يكمن وراء هذا التغير، قال مـاريني: «إذا ما تأملت تماثيلي التي صنعتها لفرسان خلال الاثنتي عشرة سنة الماضـية ووفق تسلسلها الزمني، تلاحظ أن رعب الحيـوان يتزايـد باسـتمرار، إلى أن يتجمد من الرعب وتنشل حركته بدلاً من أن يشب على قائمتيه الخلفيـتين أو ينطلق طائراً. وذلك لأنني أعتقد أننا نقترب من نهاية العالم. ففي كل صورة، سعيت لأن أعبر عن تعمق الخوف واليأس. وبهـذه الطريقـة أحـاول أن أرمّـز المرحلة الأخيرة مـن أسـطورة المـوت، أسـطورة الفـرد، البطـل المنتـصر، أسطورة إنسان الفضيلة المفعم إنسانية».

فالبطل المنتصر، في الأسطورة والحكاية الخرافية، هو رمز للوعي، وهزيمته، كما يقول ماريني نفسه، تعني موت الفرد، وهي الظاهرة التي تظهر في السياق الاجتماعي باعتبارها اندماج الفرد في الجمهور، وفي الفن باعتبارها انهيار العنصر الإنساني في الإنسان.

وحين سأله روديتي فيما إذا كان أسلوبه يتخلى عن المعيار الكلاسيكي وهو يشق طريقه إلى «التجريد»، أجاب ماريني: «حالما يضطر الفن لأن يعبر عن الخوف، يتوجب عليه أن يفصل نفسه عن المثال الكلاسيكي». وقد وجد موضوعات لأعماله في الأجسام التي وجدت بعد التنقيب في بومباي. أطلق روديتي على فن ماريني اسم «الطراز الهيروشيمي»، نظراً لأنه يستحضر الرؤى التي تصور نهاية العالم. وقد أقر ماريني تلك التسمية. إذ قال إنه يشعر وكأنه يطرد من الفردوس الأرضي. «فحتى زمن قريب، كان النحات يستهدف الأشكال القوية المفعمة إحساساً، أما في السنوات الخمس عشرة الأخيرة، فقد بات النحت يميل إلى الأشكال التي هي قيد التفكك».

تفسر المحادثة التي جرت بين ماريني وروديتي تحول الفن من «الحسي» إلى التجريدي وهو الأمر الذي ينبغي أن يكون واضحاً لكل من سار في يوم من الأيام بعينين مفتوحتين في معرض من معارض الفن الحديث. لكن مهما يكن تقديره أو إعجابه بخصائصه الشكلية، فمن النادر أن يكون بمستطاعه الإحساس بالخوف واليأس والعدوان والسخرية التي تبدو أشبه بالصرخة التي تطلقها كثير من الأعمال. إن «القلق الميتافيزيقي» الذي تعبر عنه الكارثة في هذه اللوحات والمنحوتات قد يكون منشأه اليأس من عالم على شفا الهلاك، كما كان يتبدى لماريني. أما في الحالات الأخرى، فقد يقع التوكيد على العامل الديني، على الشعور بأن الله مات، إذ أن هناك صلة وثيقة بين الأمرين.

ففي صلب إحساسه الداخلي بالكارثة تكمن هزيمة (أو بالأحرى إنسحاب) الوعي. وفي ذروة التجربة الصوفية نجد أن كل ما يشد الإنسان إلى

عالم البشر، إلى الأرض، إلى الزمان والمكان، إلى المادة وعيش الحياة الطبيعية، قد ألقي به جانباً أو تفسخ. لكن ما لم تتم موازنة اللاشعور بخبرات الشعور والوعي، فإنه سيتكشف لا محالة عن جانبه المعاكس أو السلبي. وهكذا فإن غنى الصوت المبدع الذي حقق تناغم الأفلاك، أو الأسرار الرائعة لنواة الأرض الأولى، يستسلم للفناء واليأس. وفي أكثر من حالة نجد الفنان وقد أمسى الضحية السلبية للاشعور.

في الفيزياء، أيضاً، تكشف عالم الأرضية الأساسية عن طبيعته المتناقضة: فقد أصبحت قوانين العناصر الصميمية للطبيعة، البنى المكتشفة حديثاً وعلاقاتها ضمن وحدتها الأساسية، أي الذرة، هي الأساس العلمي لأسلحة التدمير التي لم يسبق لها مثيل وفتحت الطريق أمام الإبادة التامة. إذن، المعرفة التامة وتدمير العالم هما الجانبان اللذان يتكون منهما اكتشاف النواة الأولى للطبيعة.

وقد استطاع يونغ، الذي كان على معرفة وثيقة بالطبيعة الثنائية الخطرة للاشعور مثل معرفته بأهمية الوعي البشري، أن يقدم سلاحاً واحداً فقط ضد الكارثة العظمى التي تهدد البشرية: إنه مناشدة الوعي البشري، تلك المناشدة التي تبدو بسيطة لكنها رغم ذلك بالغة المشقة. فالوعي ليس فقط هو الموازن الذي لا مناص منه للاوعي، وليس فقط هو العنصر الذي يتيح الإمكانية في أن يكون للحياة معنى، بل إن له أيضاً دوراً عملياً بارزاً. إن الشر الذي نشهده في العالم الخارجي، لدى الجيران أو الشعوب المجاورة يمكن أن يدخل ساحة وعينا مثلما يدخلها ما تحويه أنفسنا من شر أيضاً، واكتشافنا هذا قد يكون الخطوة الأولى على طريق التغير الجذري في موقفنا تجاه الجيران.

إن الحسد، الشهوة، النزعة الحسية، الكذب وجميع الرذائل الأخرى المعروفة هي الوجه السلبي «الأسود» للاشعور الذي يمكن أن يظهر بطريقتين. إنه يظهر بالمعنى الإيجابي، باعتباره «روح الطبيعة»، الإنسان الحي المبدع، الأشياء والعالم، «الروح السفلية» التي غالباً ما أتينا على ذكرها في هذا

الفصل. أما، بالمعنى السلبي، فيتجلى اللاشعور (تلك الروح ذاتها) كروح للشر، كدافع للتدمير.

وكما أشرنا من قبل، فقد جسد السيميائيون هذه الروح بوصفها «الروح الزئبقية ودعوها، ولديهم من الأسباب ما يبرر ذلك، باسم «المزدوجة الزئبقية» (أي الزئبقي الثنائي، ذي الوجهين). أما بلغة الدين فقد كان اسمها الشيطان لكن مهما بدا ذلك غير معقول، فإن للشيطان أيضاً وجهاً مزدوجاً. فهو، بالمعنى الإيجابي، يظهر على شكل لوسيفر ـ ومعناه الحرفي: جالب ـ الضوء.

وإذا ما نظرنا إلى الفن الحديث، على ضوء هذه الأفكار الصعبة والمتناقضة ظاهرياً، نجد أنه (هو الذي عرفناه بوصفه رمزاً للروح السفلية) له هو الآخر وجه مزدوج. إنه، بالمعنى الإيجابي، تعبير عن غموض ـ الطبيعة الشديد إلى حد الإبهام. وبالمعنى السلبي لا يمكن تفسيره إلا باعتباره تعبيراً عن الشر أو الروح المدمرة. والوجهان متلازمان معاً، فالمفارقة هي إحدى الخصائص الأساسية التي يتصف بها اللاشعور ومحتوياته.

ولكي نمنع أية إساءة في الفهم، لا بد من أن نؤكد مرة أخرى على أن هذه الاعتبارات لا شأن لها البتة بالقيم الجمالية والفنية بل إنها ذات شأن فقط بتفسير الفن الحديث بوصفه رمز عصرنا.

وحدة الأضداد :

ثمة أكثر من نقطة ينبغي معالجتها. فروح العصر في تحرك مستمر. إنها أشبه بنهر يتدفق على نحو غير مرئي لكنه أكيد. وانطلاقاً من زخم الحياة الشديد في قرننا هذا، فإن العشر سنوات نفسها تعد زمناً طويلاً.

في أواسط هذا القرن بدا شيء من التغير يطرأ على الرسم، تغير ليس ثورياً ولا هو شبيه بالتغير الذي حدث حوالي عام 1910، لكنه كان يعني إعادة الفن إلى أصوله الأولى. بيد أن هناك فئات من الفنانين صاغت أهدافها بطرق لم يسمع بها أحد من قبل. وقد جرى هذا التحول ضمن حدود الرسم التجريدي.

لقد أصبح تمثيل الواقع المحسوس الذي ينبع من حاجة الإنسان الأولى للإمساك باللحظة العابرة على جناح السرعة، فناً حسياً ملموساً حقاً في صور فوتوغرافية لرجال مثل هنري كارتيير بريسون من فرنسا، ويرنر بيشوف من سويسرا وسواهم. لذلك يمكننا أن نفهم السبب الذي جعل الفنانين يتابعون طريقهم المتجه نحو داخل الإنسان ونحو التخيل. لكن الفن التجريدي، كما مورس طوال سنوات كثيرة، لم يقدم لعدد كبير من الفنانين الشباب المغامرة التي كانوا يرغبون فيها ولا ميدان الفتح الجديد. فهم، الذين كانوا يبحثون عن الجديد، وجدوه في أقرب الأشياء إليهم، الأشياء التي كانت رغم ذلك مفقودة ـ أي في الإنسان والطبيعة. لقد كانوا مهتمين وفي الآن نفسه غير مهتمين بتقليد الطبيعة ورسمها في لوحاتهم، إنما مع التعبير عن تجربتهم العاطفية مع الطبيعة.

لقد حدد الرسام الفرنسي الفريد مانسييه أهداف فنه بهذه الكلمات: «ما ينبغي أن نقهره من جديد إنما هو ثقل الواقع الضائع. لذلك علينا أن نصنع لأنفسنا قلوباً جديدة، أرواحاً جديدة، نفوساً جديدة وإلى حد ما أناساً جدداً. فواقع الرسام الحقيقي لا يكمن في التجريدية ولا في الواقعية، بل في إعادة قهر ثقله ككائن بشري. في الوقت الحاضر، يبدو لي الفن غير ـ التصويري وكأنه يقدم الفرصة الوحيدة للرسام لكي يدنو من حقيقته الداخلية ويقبض على وعيه لجوهر نفسه، بل ولوجوده. وبإعادة فتحه لهذا الموقع، وبها فقط، سيكون الرسام قادراً، على ما أعتقد، على أن يتوصل بمرور الزمن إلى نفسه، أن يعود شيئاً فشيئاً إليها، أن يكتشف من جديد ثقله ومن ثم أن يدعمه بحيث يتمكن من الوصول حتى إلى الحقيقة الداخلية للعالم».

وبعبارات مشابهة يتكلم جان بازين: «إنه لإغراء كبير بالنسبة إلى رسام العصر الحاضر أن يرسم الإيقاع الخالص لمشاعره، النبض الأشد سرية لقلبه، بدلاً من أن يجسدها في شكل ملموس. لكن ذلك لا يؤدي إلا إلى نوع من الرياضيات الجافة أو التعبيرية التجريدية التي تنتهي إلى الرتابة وافتقاد

الشكل التدريجي. غير أن الشكل الذي يمكنه أن يوفق بين الإنسان وكلمته هو «فن الإيصال» الذي يمكن للإنسان بواسطته، وفي أية لحظة، أن يتعرف إلى سيمائه غير المتشكلة في هذا العالم».

والحقيقة أن ما يشغل الفنانين الآن هو أن يعيدوا، وهم واعون، الوحدة بين واقعهم الداخلي وواقع العالم الخارجي أو الطبيعة، أو، في نهاية المطاف، أن يقيموا وحدة جديدة بين الجسد والنفس، المادة والروح. ذلك هو الأسلوب الذي يمكنهم به «أن يتغلبوا من جديد على ثقالتهم ككائنات بشرية». في هذه المرحلة فقط يغدو الصدع الكبير الذي يشطر الفن الحديث (ما بين «التجريدية الشديدة» و «الواقعية الشديدة») واضحاً معروفاً وفي طريقه للمعالجة.

هذا الأمر يتضح لأول مرة، بالنسبة إلى المتفرج، من الجو المتغير الذي يشهده في أعمال هؤلاء الفنانين. فمن لوحات فنانين مثل الفريد مانسييه أو الرسام البلجيكي المولد غوستاف سينجيير، يشع، رغم كل ما فيهامن تجريدية، إيمان بالعالم، وكذلك بالرغم من كل ما فيها من حدة شعور، تجانس في الأشكال والألوان غالباً ما يصل حد الرصانة. أما في رسوم الرسام الفرنسي جان لوركا الذي اشتهر في الخمسينات، نجد أن غنى الطبيعة وخصبها ووفرتها تسيطر على اللوحة. ومن الممكن أن ندعو فنه بالفن الحسي مثلما ندعوه بالخيالي.

كذلك نجد ذلك التناغم الرزين في الأشكال والألوان في أعمال بول كلي. وهو التناغم الذي كان يسعى إليه دائماً، فقد أدرك، في نهاية المطاف، ضرورة ألا يموت الشر. «فحتى الشر يجب ألا يكون خصماً منتصراً أو منسحقاً بل قوة تشارك في الكل». غير أن نقطة البدء لدى كلي لم تكن النقطة ذاتها فقد عاش «قرب الموتى ومن لم يولدوا بعد» على مسافة كونية تقريباً من هذا العالم، في حين يمكن القول إن الجيل الأحدث من الرسامين كان ذا جذور أشد رسوخاً في الأرض.



في هذا القرن تولى المصور الفوتوغرافي مهمة تصوير الواقع الفعلي ـ الذي كان في الماضي من مسؤولية الرسام والنحات ـ والمصور لا تستطيع آلته إلا أن تسجل ما تلتقط عدستها لكن (وشأنها شأن أية لوحة لمنظر طبيعي من القرون الماضية) يمكن أن تعبر عن تجربة المصور الفوتوغرافي العاطفية مع الموضوع الذي يصوره. هنا : مشهد ياباني صوره بآلته ويرنر بيشوف (1916 ـ 1954).

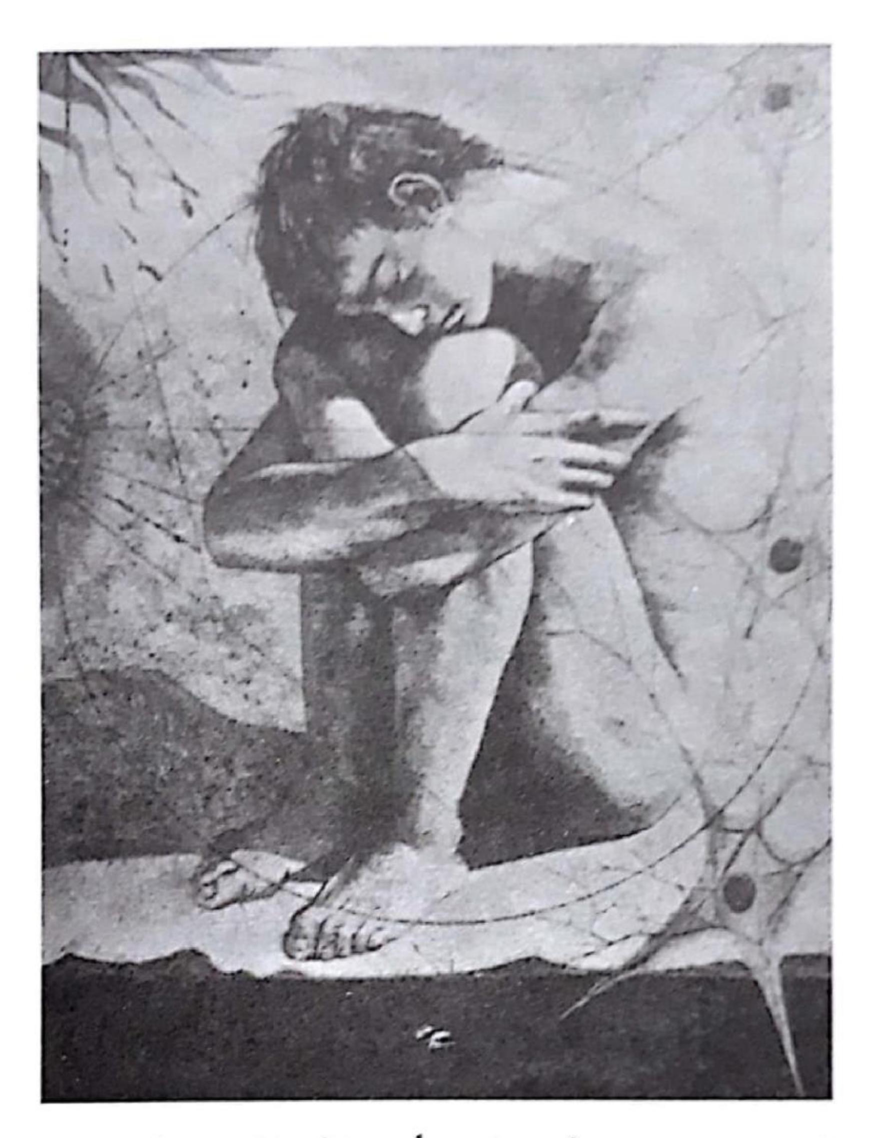
ثمة نقطة هامة جديرة بالملاحظة وهي أن الرسم الحديث بات يتناول موضوعات دينية، وذلك تماماً حين أحرز من التقدم ما يكفي لأن يبصر وحدة الأضداد. هنا يبدو وكأنه قد تم التغلب على «الخواء الميتافيزيقي». وقد حدث ما لم يكن متوقعاً قط: لقد أصبحت الكنيسة راعية للفن الحديث. وليس ثمة داع لأن نذكر هنا اللوحة ذات النوافذ وعنوانها: «كل القديسين في بازل» للفنان الفريد مانسيه، و «كنيسة آسي» التي رسم لها اللوحات عدد كبير من الفنانين الحديثين... الخ.

إن اعتراف الكنيسة بالفن الحديث يعني أكثر من عملية سعة أفق من جهة الكنيسة. إنه يرمز لحقيقة واضحة هي أن الدور الذي بات الفن الحديث يلعبه بالنسبة إلى المسيحية قد تغير. فالدور التعويضي للحركات السحرية القديمة أفسح في الطريق لإمكانية التعاون. ولدى مناقشة الرموز الحيوانية للمسيح، تبين أن الأرواح السامية والأرواح السفلية يمت بعضها للبعض الآخر. كما يبدو وكأنما آن الأوان للوصول إلى مرحلة جديدة من مراحل حل هذه المشكلة المستعصية.

على أننا لا ندري ما يحمله لنا المستقبل - ما إذا كان الجمع بين الأضداد سيعطي نتائج سلبية أم أن هذا الطريق سيقودنا إلى كوارث أكثر لا يمكن تخيلها. فهناك الكثير من القلق والكثير من الخوف في العالم. وهذان هما العنصران السائدان في الفن والمجتمع، زد على ذلك أنه ما يزال الفرد ينفر كثيراً من أن يطبق على نفسه وعلى حياته النتائج التي يمكن استخلاصها من الفن، على الرغم من أنه قد يكون مستعداً لتقبلها في نطاق الفن. إن الفنان غالباً ما يستطيع التعبير عن أشياء كثيرة بصورة لا شعورية وعلى نحو لا يوقظ العدوانية وهو الأمر الذي يقابل بالنفور حين يقوم به عالم النفس (وهذه حقيقة تتضح في الأدب على نحو أشد مما هي في الفنون البصرية).

ذلك أن الفرد، حين يواجه بيانات عالم النفس، يشعر بأنه يواجه تحدياً مباشراً، لكن ما يضطر الفنان لأن يقوله، لاسيما في عصرنا هذا، يظل عادة ضمن نطاق غير شخصي.

مع ذلك يبدو مهماً أن ينتقل الاقتراح بإيجاد شكل من التعبير أكثر كليانية، وبالتالي أكثر إنسانية، إلى حيز التنفيذ في عصرنا هذا. إنها بارقة أمل حملها لي (وأنا أكتب بحثي هذا: عام 1961) عدد من اللوحات التي رسمها الفنان الفرنسي بيير سولاج. فخلف طوفان من عوارض خشبية سوداء ضخمة، يلمع لون أزرق نقي صاف أو أصفر مشع، أي النور يبزغ من وراء الظلمة.



يبدو فن أواسط القرن العشرين وكأنه يتحرك بعيداً عن اليأس الذي يسم أعمال ماريني. في الأعلى لوحة للفنان الفرنسي بيير ايفز تريموا (ولد عام 1921) عنوانها: «من أجل ولادة الإنسان الأسمى» وتشير إلى التوجه نحو الحياة والكليانية.

* * *

الجزء الخامس

الرموز لدى تحليل الفرد

يولاند يعقوبي

بدء التحليل

ثمة اعتقاد واسع النطاق بأن أساليب علم النفس اليونغي غير قابلة للتطبيق إلا على من هم في أواسط العمر. صحيح أن كثيراً من الرجال والنساء يبلغون أواسط عمرهم دون أن يبلغوا النضج النفسي، ولهذا السبب فإن من الضروري مساعدتهم خلال الأطوار المهملة من نموهم، إذ أنهم لا يكونون قد أكملوا الجزء الأول من عملية التفرد التي وصفتها الدكتورة فون فرانز، لكن الصحيح أيضاً أن الشباب يمكن أن يواجهوا مشكلات خطيرة وهم يكبرون ويترعرعون. فإذا كان مثل هذا الشاب خائفاً من الحياة ويصعب عليه التكيف مع الواقع، فإنه قد يفضل اللجوء إلى أوهامه وخيالاته أو أن يبقى طفلاً. وبإمكان المرء أحياناً أن يكتشف لدى شخص كهذا (خاصة إذا كان انطوائياً) كنوزاً لا يتوقعها أحد كامنة في اللاشعور، وبنقلها إلى ساحة الوعي فإنه يدعم أناه ويمنحها الطاقة النفسية التي تحتاج إليها لكي تنمو وتبلغ النضج. تلكم هي وظيفة الرمزية الشديدة التي تتضمنها أحلامنا.

لقد قام بعض المساهمين الآخرين في هذا الكتاب بوصف طبيعة هذه الرمزية والدور الذي تلعبه في طبيعة الإنسان السيكولوجية. وبودي أن أبين هنا كيف يمكن للتحليل أن يساعد عملية التفرد وذلك بضرب مثال عن مهندس شاب في الخامسة والعشرين من عمره سأدعوه هنا باسم هنري.



رسم فرنسي من القرن السابع عشر «لقصر الأحلام»

ينحدر هنري من منطقة ريفية في شرقي سويسرا. والده من أصل فلاحي بروتستانتي. وصفه هنري بأنه رجل ذو معايير أخلاقية رفيعة لكنه شخص انطوائي قليلاً كان يلقى صعوبة في إقامة العلاقات مع الناس الآخرين. وكان أكثر من أب بالنسبة لمرضاه مما هو بالنسبة لأطفاله. في المنزل، كانت أم هنري هي الشخصية المسيطرة. «لقد نشأتنا يد أمنا القوية» قال هنري في إحدى المناسبات. هذه الأم كانت تنحدر من عائلة ذات خلفية أكاديمية

واهتمامات فنية واسعة. وهي نفسها، على الرغم من صرامتها، كانت تتمتع بأفق روحي رحب، كما كانت مندفعة رومانسية (تكن حباً شديداً لإيطاليا). وعلى الرغم من أنها كانت كاثوليكية الأصل، فقد نشئ أطفالها على المذهب البروتستانتي الذي يتبعه والدهم. وكان لدى هنري أخت أكبر منه سنا، تربطه بها علاقة جيدة.

كان هنري انطوائياً، خجولاً، حسن الشكل، طويل القامة، خفيف الشعر، له جبهة شاحبة عالية وعينان زرقاوان مع ظلال سوداء، ولم يكن يظن أن العصاب (وهو سبب مألوف للغاية) هو الذي جاء به إلي، بل كان يظن أنه دافع داخلي يؤثر في نفسه. غير أن عقدة الأم القوية والخوف من ربط نفسه بالحياة كانا يختفيان خلف ذلك الدافع، إلا أنهما لم يظهرا إلا خلال الفترة التي أجريت فيها تحليله النفسي. كان هنري قد أكمل لتوه دراسته واستلم عملاً في مصنع كبير وكان يواجه المشكلات الكثيرة التي يواجهها الفتى وهو على عتبة الرجولة. فقد كتب في الرسالة التي طلب بها المقابلة: «يخيل إلي أن هذه المرحلة من حياتي هامة وذات معنى على نحو خاص. وعلي أن أقرر إما أن أبقى غائباً في اللاشعور بنوع من الأمان المضمون ـ تماماً أو أن أغامر باتخاذ طريق مجهولة بالنسبة إلي لكنها تحمل لي الكثير من الآمال». أي إن الخيار الذي كان يواجهه هو إما أن يبقى فتى وحيداً متردداً خيالياً أو أن يصبح بالغاً مسؤولاً مستقلاً ـ ذاتياً.

وقد أخبرني هنري أنه يفضل الكتب على المجتمع، إذ كان يشعر بأنه مكبوح بين الناس وغالباً ما كانت تعذبه الشكوك وانتقاد ـ الذات، كما كان مطلعاً جيداً بالنسبة لعصره ويميل نحو النزعة الفكرية الجمالية. وكان قد أصبح، بعد مرحلة من الإلحاد في أول عمره، بروتستانتياً متشدداً لكن موقفه الديني أصبح أخيراً محايداً تماماً. وكان قد اختار التعليم التقني لأنه كان يشعر أن مواهبه تكمن في الرياضيات والهندسة. كان لديه ذهن منطقي، خبير بالعلوم الطبيعية، لكن كان لديه أيضاً نزوع نحو كل ما هو لا عقلاني وغامض إلا أنه لم يكن يريد الاعتراف بذلك.

قبل سنتين من بدء تحليله، خطب هنري فتاة كاثوليكية من الجزء الفرنسي في سويسرا. وقد وصفها بأنها ساحرة، شديدة الفعالية، مفعمة بحب المبادرة. مع ذلك، كان غير واثق مما إذا كان ينبغي أن يتحمل مسؤولية الزواج. وبما أن معرفته بالفتيات كانت ضئيلة، فقد فكر أنه قد يكون من الأفضل أن ينتظر، أو حتى أن يبقى عازباً يكرس نفسه لحياة البحث والدراسة العلمية. وقد كانت شكوكه قوية إلى درجة منعته من التوصل إلى قرار، إذ كان بحاجة إلى خطوة أبعد باتجاه النضج قبل أن يغدو باستطاعته أن يشعر بالثقة بنفسه.

وعلى الرغم من أن خصائص والديه كليهما كانت مجتمعة فيه، فإن هنري كان مشدوداً ـ للام على نحو ملحوظ، ففي شعوره، كان قد تقمص شخصية أمه الحقيقية (أو «المشرقة») التي كانت تمثل بالنسبة إليه المثل العليا والمطامح الفكرية. لكن في شعوره كان واقعاً تحت سيطرة الجوانب السلبية من حالته تلك، حالة الإنشداد إلى ـ الأم. وكان لا شعوره ذاك ما يزال يقبض على أناه قبضة شديدة فظلت جميع محاولاته وأفكاره الواضحة في أن يجد موقفاً ثابتاً في إطار عقلاني صرف لا تتعدى جدران جمجمته.

وقد تجلت حاجته لأن يهرب من «سجن ـ أمه» على شكل ردود فعل عدوانية تجاه أمه الحقيقية ورفض «للام الداخلية» باعتبارها رمزاً للجانب الأنثوي من اللاشعور. لكن قوة داخلية كانت تسعى لإرجاعه إلى حالة الطفولة، مقاومة كل ما يجذبها إلى العالم الخارجي. بل حتى جاذبية خطيبته لم تكن كافية لتحريره من عقده ـ الأمومية، وبالتالي مساعدته في أن يجد نفسه، ولم يكن يدرك أن دافعه الداخلي للنمو (الذي كان يشعر به بقوة) إنما يتضمن الحاجة لأن ينفصل عن أمه.

دامت معالجتي التحليلية لهنري تسعة أشهر. وبالإجمال، كان هناك 35 جلسة قدم لي فيها خمسين حلماً. تحليل قصير كهذا أمر نادر ولا يكون ممكناً إلا عندما تقوم أحلام مشحونة ـ بالطاقة، مثل أحلام هنري، بتسريع عملية

النمو. وبالطبع ليست هناك، حسب رأي يونغ، قاعدة مطلقة تحدد المدة الزمنية التي يتطلبها تحليل ناجح. فالأمر كله يعتمد على استعداد الفرد لأن يدرك الحقائق الداخلية كما يتوقف على المادة التي يقدمها عقله الباطن.

كان هنري، شأنه شأن معظم الانطوائيين، يحيا حياة خارجية رتيبة نوعاً ما. فأثناء النهار يستغرق استغراقاً تاماً في عمله. وفي الليل يذهب أحياناً مع خطيبته أو أصدقائه الذين يجب أن يدخل معهم في نقاشات أدبية. وكثيراً ما كان يجلس في منزله مستغرقاً في كتاب أو منصرفاً إلى أفكاره الخاصة، وعلى الرغم من أنه كان يناقش بانتظام أحداث حياته اليومية وكذلك أحداث طفولته وصباه، فقد توصلنا على نحو سريع تقريباً إلى تقصي أحلامه وبحث المشكلات التي كانت تقدمها حياته الداخلية له. وكان شيئاً خارقاً للعادة أن نرى الشدة التي كانت أحلامه تؤكد بها على «مناشدته» للنمو الروحي.

لكن علي أن أوضح أنني لم أقل لهنري كل ما أنوي ذكره هنا. فأثناء التحليل، على الطبيب دائماً أن يبقى مدركاً كم يمكن أن تكون رموز الحالة انفجارية بالنسبة إليه. فالمحلل نادراً ما يتمكن من ضبط نفسه والتحفظ. وإذا ما ألقي ضوء ساطع على لغة الرموز التي يتكلم بها الحلم، فقد يساق الحالم إلى حالة من القلق والاضطراب وبالتالي يدفع إلى التبرير كنوع من الآلية الدفاعية. أو يتعذر عليه بعدئذ أن يتمثلها ومن ثم يقع في أزمة نفسية حادة. كذلك، فإن الأحلام التي سأقدمها وأعلق عليها هنا ليست على الإطلاق هي كل الأحلام التي رآها هنري إبان الفترة التحليلية. إذ ليس باستطاعتي أن أناقش إلا القلة الهامة منها تلك التي أثرت في نموه.

في بداية عملنا، بدأت ذكريات الطفولة ذات المعاني الرمزية الهامة تتوارد وقد كانت أقدم تلك الذكريات ترجع لسن الرابعة من عمر هنري. فقد قال: «ذات صباح، سمحوا لي أن أذهب مع أمي إلى الفرن. وهناك تلقيت من زوجة الفران قطعة حلوى هلالية الشكل لم آكلها بل حملتها في يدي بكثير من الفخار. وبما أنه لم يكن في الفرن سوى أمي وزوجة الفران فقد كنت أنا

«الرجل الوحيد». مثل هذه القطع الهلالية يدعوها الناس باسم «أسنان القمر»، وهذه الإشارة الرمزية إلى القمر تؤكد على قوة الأنثى المسيطرة - القوة التي ربما كان الطفل الصغير يشعر بأنه خاضع لها، والتي كان فخوراً، باعتباره الرجل الوحيد، لكونه قادراً على مواجهتها.

بعدئذ وردت ذكرى أخرى وهو في سن الخامسة وكانت تتعلق بأخت هنري التي عادت إلى البيت بعد تقديم امتحاناتها المدرسية فوجدته يبني بيتاً من بيوت الأطفال. ذلك البيت كان مستودع حبوب صنعه من كتل خشبية مرتبة على شكل مربع ويحيط به نوع من الاسيجة يبدو أشبه بخندق من خنادق القلاع. وكان هنري مسروراً بإنجازه فقال مشاكساً أخته: «أنت بدأت المدرسة لكنك في عطلة فعلاً. فأجابته بأنه هو في عطلة دائمة، الأمر الذي أزعجه كثيراً. فقد أحس بجرح عميق في نفسه لأنها لم تأخذ إنجازه مأخذ الجد.

لم يستطع هنري، رغم مرور سنوات على تلك الحادثة، أن ينسى المرارة والجرح الذي لحق به حين تعرض البيت الذي بناه للإهمال والنبذ. ومشكلاته اللاحقة فيما يتعلق بتوكيد ذكورته ثم الصراع الذي عاشه بين القيم العقلانية والقيم الخيالية التي كان بالإمكان رؤيتها من هذه التجربة المبكرة. كما كان بالإمكان رؤيتها أيضاً في صور حلمه الأول.

الحلم الأول:

في اليوم الذي أعقب زيارة هنري الأولى إلي، رأى الحلم التالي:

«إنني أقوم بنزهة مع مجموعة من الناس لا أعرفهم. نقصد «زينالروتهورن» بعد أن انطلقنا من سامارين. وقد مشينا حوالي الساعة فقط إذ كان علينا أن نخيم ونؤدي بعض الأعمال المسرحية التي لم يكن لي دور فعال فيها، لكنني أتذكر على نحو خاص أحد المشتركين - امرأة شابة في دور يثير الشفقة وترتدي رداء فضفاضا طويلاً.

كان الوقت الظهيرة وكنت أبغي الذهاب إلى الممر. وبما أن الآخرين جميعاً كانوا يفضلون البقاء، فقد ذهبت بمفردي، تاركاً معداتي خلفي. مع ذلك وجدت نفسي وقد عدت إلى الوادي مضيعاً اتجاهي تماماً. أردت أن أعود إلى فريقي لكنني لم أعرف أي سفح ينبغي أن أسلكه. وكنت متردداً في أن أسأل أحداً، أخيراً، جاءت امرأة عجوز فدلتني على الطريق.

عندئذ تسلقت من نقطة انطلاق مختلفة عن النقطة التي استخدمتها جماعتنا في الصباح. وكانت المسألة هي أن أدور عند نقطة الارتفاع الصحيحة ثم أتابع المنحدر الجبلي إلى أن أعود إلى مكان الفريق. وقد بدأت التسلق سائراً على طول سكة حديد جبلية ذات عجلات مسننة إلى الجانب الأيمن. وإلى يساري كانت سيارات صغيرة تعبر بي باستمرار وفي كل منها رجل ضئيل الجسم منتفخ يرتدي بذلة زرقاء ويختفي عن النظر تقريباً وقد تردد على مسامعي أنهم موتى فشعرت بالخوف من السيارات الأخرى القادمة من الخلف ثم أجبرت نفسي على الالتفات حولي والتطلع وبالتالي منع السيارات من دهسي. لكن لم يكن ثمة داع لقلقي.

في النقطة التي كان علي فيها أن انعطف إلى اليمين وجدت أناساً بانتظاري، وفي الحال أخذوني إلى أحد النزل. ثم حدثت عاصفة مطرية فندمت على أنني لم أحضر معي تجهيزاتي ـ كيس النوم الخاص بي وكذلك دراجتي النارية ـ لكنهم قالوا لي أن لا أحضرها حتى الصباح التالي فقبلت النصيحة».

كان الدكتور يونغ يولي أهمية كبرى للحلم الأول لدى تحليله لمريضه، إذ أن ذلك الحلم، حسب رأيه، غالباً ما يكون ذا قيمة حدسية. فالقرار الذي يتخذه المريض بالخضوع للتحليل يترافق عادة مع جيشان مشاعر يسبب اضطراباً للمستويات النفسية العميقة التي تنبثق منها الرموز النموذجية الأصلية. لذلك غالباً ما تقدم الأحلام الأولى «صوراً جماعية» توفر المنظور الخاص بالتحليل ككل وقد تعطي المعالج الإمكانية لأن ينفذ ببصيرته إلى داخل الصراعات النفسية التي يعيشها الحالم.

فما الذي يقوله لنا الحلم المذكور آنفاً عن تطور هنري المقبل؟ علينا أولاً أن نتفحص بعض المترابطات التي قدمها لنا هنري نفسه. فقرية سامادين هي مسقط رأس جورج جيناتش، البطل السويسري المشهور الذي قاتل من أجل الحرية في القرن السابع عشر. و «الأعمال المسرحية» تستدعي للذاكرة فكرة مسرحية غوته «ولهيلم مسترز لهيراجر» التي كان هنري يحبها كل الحب، أما المرأة فقد رأى فيها شبهاً بصورة في لوحة للفنان السويسري أرنولد بوكلين الذي عاش في القرن التاسع عشر وتدعى «جزيرة الموتى». فقد بدت «العجوز الحكيمة» كما دعاها، مترابطة مع محلله النفسي من جهة، ومن الجهة الأخرى مع بائعة الفحم في مسرحية بريستلي «جاؤوا إلى المدينة». بينما ذكرته سكة الحديد ذات العجلات المسننة بمستودع الأعلاف (ذي الخنادق) الذي كان قد بناه كطفل.

يصف الحلم «نزهة» (نوعامن «رحلة سيرا على الأقدام») توازي موازاة مدهشة قرار هنري في أن يجري التحليل. وعملية التفرد يرمز لها غالباً برحلة استكشاف لأراض مجهولة. مثل هذه الرحلة تجري في كتاب جون بنيان «مسيرة الحاج» أو في «الكوميديا الإلهية» لدانتي. فـ «المسافر» في كوميديا دانتي، ذاك المسافر الباحث عن طريقه، يصل إلى جبل فيقرر أن يتسلقه. لكن نظراً لوجود ثلاثة حيوانات غريبة (الفكرة الأساسية التي تظهر كذلك في واحد من أحلام هنري اللاحقة) فإنه يضطر للنزول إلى الوادي بل وحتى إلى الجحيم. (فيما بعد يصعد مرة ثانية إلى المطهر ومن ثم يصل الجنة). من هذا التوازي يمكن للمرء أن يستنتج أنه ربما كانت هناك مرحلة من فقدان الاتجاه والبحث والضياع مر بها هنري. فالجزء الأول من هذه الرحلة ـ الحياة، المتمثل على شكل تسلق جبلي، إنما يقدم لنا صورة للصعود من اللاشعور إلى وجهة نظر رفيعة للأنا ـ أي إلى وعي متزايد.



إحدى ذكريات هنري الطفولية تدور حول قطعة حلوى هلالية الشكل قام برسمها (أعلى يسار). في الوسط، الشكل نفسه على لافتة مخبز سويسري. فالشكل الهلالي ذو صلة طويلة الأمد بالقمر وبالتالي بالعنصر الأنثوي، كما هو الشأن في تاج (يمين) الإلهة عشتار العائد للقرن الثالث قبل الميلاد، من بابل.

لقد سميت سامادين باعتبارها نقطة انطلاق الرحلة. وهذه هي النقطة التي ابتدأ منها جيناتش (الذي يمكن أن يؤخذ كتجسيد لحاسة «البحث عن الحرية» ضمن اللاشعور لدى هنري) حملته لتحرير منطقة الفلتلان السويسرية من الفرنسيين. وجيناتش هذا يشارك هنري بصفات أخرى: فقد كان بروتستانتيا وقع في غرام فتاة كاثوليكية وهو شأنه شأن هنري الذي كان على تحليله النفسي أن يحرره من عقده ـ الأمومية ومن خوفه من الحياة، كافح من أجل الحرية والتحرر. إذن بإمكان المرء أن يفسر هذا بأنه فاتحة خير تدعو للتفاؤل بإمكانية نجاح هنري في كفاحه من أجل الحرية. وجهة الرحلة هي زينا لروتهورن وهذا جبل يقع في غربي سويسرا حيث لم يذهب إلى هناك من قبل. والمقطع «روت» (أي «أحمر») من الاسم زينالر وتهورن يلامس مشكلة هنري العاطفية. فالأحمر يرمز عادة للشعور أو العاطفة، وهنا يشير إلى القيمة التي يتسم بها دور ـ الشعور الذي لم يتطور تطوراً كافياً لدى هنري. أما المقطع «هورن» فيذكر المرء بقطعة الحلوى الهلالية في فرن الخباز أثناء طفولة هنري.

بعد مسيرة قصيرة ينادى بالتوقف ويغدو باستطاعة هنري أن يعود إلى حالته السلبية، وهي حالة تتعلق أيضاً بطبيعته. فهذه النقطة يؤكد عليها بكلمة أعمال مسرحية. وحضور المسرح (الذي هو محاكاة للحياة الحقيقية) طريقة شائعة للتملص من دور فعال في دراما الحياة. إذ يمكن للمتفرج أن يندمج مع المسرحية، ومع ذلك يظل باستطاعته إطلاق العنان لتخيلاته. هذا النوع من الاندماج سمح للإغريق بأن يمارسوا عملية التنفيس، مثلما تستخدم الآن المسرحية ـ النفسية التي كان أول من باشرها المحلل النفسي الأمريكي مورينو، كمساعد علاجي. مثل هذه العملية قد تكون هي التي مكنت هنري من المرور بتطور داخلي حين استثارت تداعياته ذكريات «ولهيلم ميستر»، وهي قصة غوته عن بلوغ الفتى مرحلة النضج.



مترابطات قدمها هنري لحلمه الأول، إلى اليمين : جزيرة الموتى للفنان السويسري آرنولد بوكلين من القرن التاسع عشر.



مشهد من فيلم انتج في لندن عام 1944 عن رواية بريستلي «جاؤوا إلى المدينة»، وتدور حول ردود أفعال مجموعة من الناس مختلفة المشارب حيال «مدينة مثالية». وإحدى الشخصيات الرئيسية هي بائعة فحم، يسار الصورة.

كذلك من غير المدهش أن يكون هنري قد تأثر بالمظهر الرومانسي للمرأة. فصورة هذه تشبه أم هنري وهي في الوقت نفسه تجسيد لجانبه الأنثوي اللاشعوري. والرابطة التي يقيمها هنري بينها وبين «جزيرة موتى» بوكلين، إنما تشير إلى حالته النفسية الهابطة، وهي الحالة التي عبرت عنها اللوحة خير تعبير والتي يبدو فيها شكل بشري أشبه بالكاهن ذو رداء أبيض وهو يوجه قارباً يحمل نعشاً باتجاه الجزيرة. هنا لدينا مفارقة مزدوجة بالغة الأهمية: مقدمة القارب تبدو وكأنها توحي بمسار معاكس يبتعد عن الجزيرة. و«الكاهن» هو صورة الإنسان غير المحدد جنسه. وهذه الصورة، في تداعيات هنري، هي بالتأكيد خنثوية. كذلك فإن المفارقة المزدوجة تتوافق مع تعددية الأبعاد لدى هنري: فالأضداد في نفسه ما تزال ممسوحة المعالم وغير متمايزة بحيث يتعذر الفصل بينها بوضوح.

بعد هذا الفاصل في الحلم، يصبح هنري فجأة على معرفة بأن الوقت هو الظهيرة وأن عليه أن يذهب، لذلك ينطلق مرة ثانية متوجهاً إلى الممر. والممر الجبلي رمز معروف تماماً، أنه يرمز لحالة انتقالية تقود الإنسان من موقف ذهني قديم إلى موقف جديد. لكن على هنري أن يذهب بمفرده، وذلك أمر أساسي بالنسبة إلى أناه كي تجتاز الاختبار دونما مساعدة، وهكذا يترك معداته خلفه ـ وهو العمل الذي يشير إلى أن إعداده الذهني بات عبئاً عليه، أو أنه يتعين عليه أن يغير طريقه العادي في معالجة الأمور.

بيد أنه لا يصل الممر. بل يفقد اتجاهه ليجد نفسه وقد عاد مرة ثانية إلى الوادي. هذا الفشل يبين أنه في الوقت الذي تقرر فيه «أنا» هنري ممارسة النشاط والفعالية، تظل الوحدات النفسية الأخرى (التي يمثلها هنا أعضاء الفريق الآخرون) في الحالة السلبية القديمة وترفض مرافقة الأنا. (فعندما يظهر الحالم نفسه في الحلم، لا يمثل عادة إلا أناه الواعية، أما الشخوص الأخرى فتمثل صفاته اللاشعورية المجهولة تقريباً).

إذن، هنري في موقف العاجز اليائس ومع ذلك لا يعترف. في هذه اللحظة يلتقي بامرأة عجوز تدله على الطريق الصحيح، ولا يستطيع إلا أن يقبل نصيحتها. و «العجوز» التي تقدم المساعدة هي رمز معروف تماماً في الأساطير والحكايا الشعبية، يمثل الحكمة التي تجسدها الطبيعة الأنثوية الخالدة. إن هنري المؤمن بالمنطق والعقل يتردد في قبول مساعدتها لأن مثل هذا القبول يتطلب التضحية بالعقل والمنطق - أي الانحراف عن الطريقة العقلانية في التفكير. (وهذا الأمر غالباً ما يواجهه هنري في أحلامه اللاحقة). لكن مثل هذه التضحية أمر لا مناص منه، وهي تنطبق على علاقته بالتحليل مثلما تنطبق على حياته اليومية.

لقد ربط صورة «المرأة العجوز» ببائعة الفحم في مسرحية بريستلي التي تدور حول مدينة «الأحلام» الجديدة (ولعلها نظيرة أورشليم الجديدة في سفر الرؤيا) التي لا يمكن لأي شخص أن يدخلها إلا بعد نوع من مراسم التقدمة. هذا الربط يبدو وكأنه يوضح أن هنري كان ينظر بحسه الفطري إلى هذه المواجهة باعتبارها شيئاً حاسم الأهمية بالنسبة إليه. فبائعة الفحم في مسرحية بريستلي تقول «إنهم، في المدينة، وعدوني بغرفة خاصة بي». وهناك سوف تعتمد على نفسها وتكون مستقلة، تماماً كما يسعى هنري لأن يكون.

وإذا ما اختار شاب ذو عقل تقني كهنري هذا، اختياراً واعياً طريق النمو النفسي فإن عليه أن يكون مستعداً لقلب مواقفه السابقة. لذلك، وبناء على نصيحة المرأة، ينبغي عليه أن يبدأ تسلقه الجبل من نقطة مغايرة. فحينذاك فقط سيكون من الممكن بالنسبة إليه أن يحكم عند أي صعيد ينبغي أن ينحرف لكي يصل إلى الجماعة - أي الصفات الأخرى التي تتصف بها نفسه - تلك التي خلفها وراءه.

إنه يصعد على طريق سكة حديدية ذات عجلات مسننة (وهي الفكرة التي ربما تعكس تعليمه التقني) ويبقى ملتزماً بالجانب الأيمن من الطريق - الذي يرمز للجانب الشعوري الواعي. (ففي تاريخ الرمزية، الجانب الأيمن يمثل عموماً عالم الوعي والأيسر عالم اللاوعي). من اليسار سيارات صغيرة تنحدر وفي كل منها يختفي رجل ضئيل الحجم. هنري خائف من أن تصدمه

من المؤخرة سيارة صاعدة لا يلحظها، ويثبت أن قلقه ذاك لا أساس له، لكنه يكشف أن هنري خائف مما يكمن، إن صح القول، خلف أناه.

ولعل الرجال المنتفخين والمرتدين بذلات زرقاء يرمـزون للأفكـار المجـردة العقيمة التي هي موضع تفكيره بصورة آلية. إذ غالباً ما يرمز الأزرق لوظيفـة الـتفكير. لهذا السبب قد يكون أولئك الرجـال رمـوزاً للأفكـار أو المواقـف الـتي تمـوت في المرتفعات الفكرية العالمية حيث تنقص نسبة الأكسجين في الهـواء. ولعلـها أيـضاً تمثل الأجزاء الداخلية من نفس هنري، تلك الأجزاء التي لا حياة فيها.

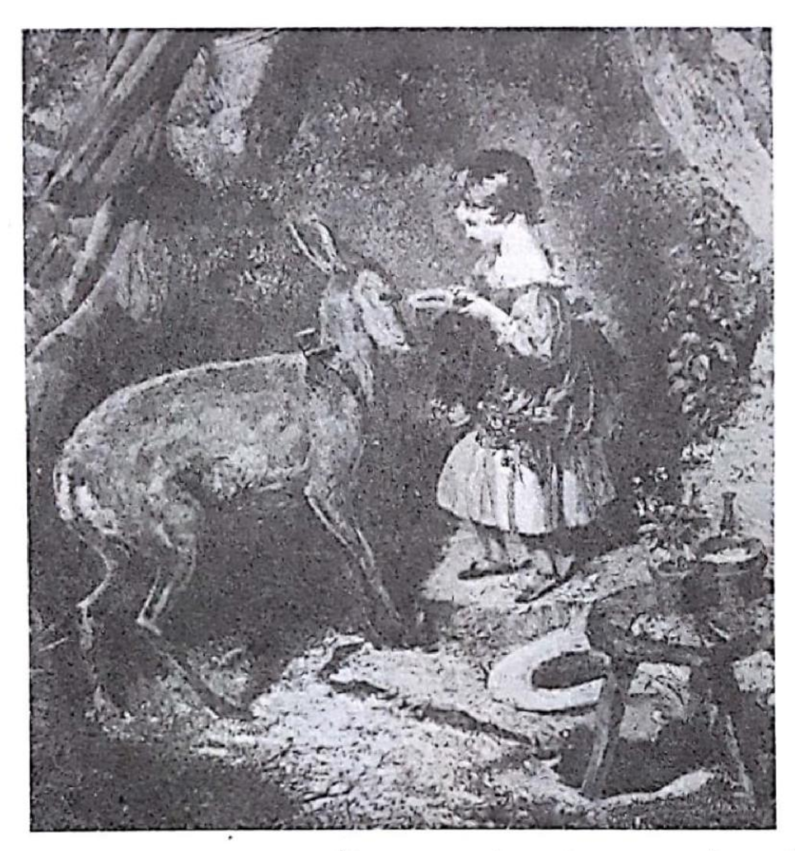


العذراء الإغريقية داني التي جاءها الإله زيوس على شكل زخة من الذهب فحملت منه (الرسم للفنان الفلمنكي جان غوسارت من القرن السادس عشر). هذه الأسطورة تعكس، مثلما يعكس حلم هنري، رمزية الوابل المطري تزاوجا مقدساً بين السماء والأرض.

بيد أن هناك تعليقاً سمعه هنري في الحلم حول أولئك الرجال: «يقال إنهم موتى»، لكن هنري وحيد، فمن تراه قال ذلك؟ إنه صوت - وعندما يسمع الحالم صوتاً تكون تلك واقعة بالغة الأهمية. فقد رأى الدكتور يونغ أن ظهور الصوت في الأحلام يمثل تدخل النفس الكلية. إنه يرمز للمعرفة التي تضرب جذورها في الأساسيات الجماعية للنفس، وما يقوله الصوت لا يمكن أن يكون موضع جدال.

إن الاكتشاف الذي توصل إليه بخصوص الصيغ «الميتة» والتي كان شديد الارتباط بها، ليشير إلى نقطة انعطاف في الحلم، فقد وصل أخيراً إلى المكان الصحيح الذي يمكنه منه أن يتخذ اتجاه جديداً، إلى اليمين (اتجاه الوعي)، أي نحو العالم الخارجي الواعي. هناك يجد الناس الذين خلفهم وراءه بانتظاره، وبذلك يمكنه أن يصبح واعياً لجوانب شخصيته التي كان يجهلها سابقاً. وبما أن أناه قد تجاوزت الأخطار التي واجهتها بمفردها (وهو الإنجاز الذي يجعله أكثر نضجاً واستقراراً) فقد بات بإمكانه أن يلتحق بالجماعة أو بما هو «جماعي» ويحصل على المأوى والغذاء.

بعدئذ يأتي المطر، وابلاً غزيرا يرخي الأعصاب ويزيل التوتر ويخصب التربة. وغالباً ما يرد المطر في الأساطير باعتباره «اتحاد - الحب» بين السماء والأرض. وفي الطقوس الأليوزينية، مثلاً، نرى أنه بعد أن يطهر المطر كل شيء، يرتفع دعاء إلى السماء «دعها تمطر يا رب!!» كما يوجه نداء آخر إلى الأرض: «لتكوني خصبة!!» ذلك كله يمكن فهمه بوصفه تزاوجاً مقدساً بين الآلهة. فبهذه الطريقة يمكن القول إن المطر يمثل «الحل» بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة.



في حلم آخر من أحلام هنري تظهر غزالة ـ صورة الأنوثة الخجلى كما توضحها الغزالة في الرسم، أعلاه، وهو للفنان البريطاني إدوين لاندسير من القرن التاسع عشر.

مرة ثانية يلتقي هنري، وهو نازل، بالقيم الجماعية التي يرمز لها كيس البحارة والدراجة النارية. فقد اجتاز المرحلة التي دعم فيها وعيه ـ الذاتي وذلك بأن برهن أن باستطاعته أن يستقل بنفسه، وباتت لديه حاجة جديدة للتواصل الاجتماعي مع ذلك، يقبل اقتراح أصدقائه بأن عليه أن ينتظر ولا يحضر حاجاته إلا في الصباح التالي. أي أنه يخضع للمرة الثانية لنصيحة تأتي من جهة أخرى، في المرة الأولى، لنصيحة العجوز، أي القوة الذاتية أو صورة النموذج الأصلي، وفي المرة الثانية للنموذج الجماعي. بهذه الخطوة يكون هنري قد اجتاز نقطة علام أساسية وهو في طريقه إلى النضج.

وكتوقع مسبق للنمو الداخلي الذي يأمل هنري أن يحققه من خلال التحليل، فقد بدا هذا الحلم واعداً على نحو خارق للعادة. ذلك أن الأضداد المتصارعة التي كانت قد أبقت نفس هنري في حالة توتر وجدت رموزها بصورة بالغة التأثير. فمن جهة، هناك دافعه الشعوري لأن يصعد، ومن جهة أخرى ميله للتأمل السلبي. كذلك، فإن صورة الشابة المثيرة للشفقة وهي بردائها الأبيض (ممثلة بذلك مشاعر هنري الحساسة والرومانسية) تتقابل مع الجثث المنتخفة ذات البذلات الزرقاء (التي تمثل عالمه الفكري العقيم). لكن، أن يتغلب على هذه العوائق ويحقق التوازن بينها فأمر لن يكون بمستطاع هنري تحقيقه إلا بعد محاولات بالغة الصعوبة والقسوة.

الخوف لدى اللاشعور:

إن المشكلات التي واجهناها في حلم هنري الأول تظهر لدى الكثيرين من الناس ـ كالتذبذب مثلاً بين الفاعلية الذكرية والسلبية الأنثوية، أو الميل للتستر بستار الزهد الفكري. فهنري يخشى العالم وفي الوقت نفسه ينجذب إليه. إنه، بالأساس، يخشى التزامات الزواج ومتطلباته، إذ أن الزواج يقتضي منه إقامة علاقة مسؤولية مع امرأة. مثل هذه التعددية في الأبعاد ليست بالأمر غير المألوف بالنسبة إلى رجل على عتبة الرجولة. لكن من حيث العمر، كان هنري قد خلف تلك المرحلة وراءه إلا أن نضجه الداخلي لم يواكب نضجه الزمني، أي سنوات عمره. هذه المشكلة غالباً ما نجدها لدى الانطوائيين من الناس، بكل ما لديهم من خوف من الواقع ومن الحياة الخارجية.

على أن الحلم الرابع الذي رواه لي هنري يقدم إيضاحاً مدهشاً لحالته النفسية:

«يخيل إلي أنني رأيت هذا الحلم عدداً لا حصر له من المرات. خدمة عسكرية، سباق طويل ـ المدى، وأنا بمفردي أمضي في طريقي، لكنني لا أبلغ هدفي البتة. هل سأكون الأخير؟ خط السير أعرفه تماماً،

كله سبق لي أن رأيته. نقطة البدء تقع في غابة صغيرة والأرض مغطاة بأوراق جافة. الأرض تميل ميلاً رفيعاً باتجاه جدول صغير من جداول المراعي يغريني بالتمهل. فيما بعد، أجد نفسي على طريق ريفي كثير الغبار يؤدي إلى هومبرشتكين وهي قرية صغيرة تقع على مقربة من بحيرة زيوريخ العليا. على ضفتي الجدول أشجار صفصاف تشبه تلك الموجودة في لوحة للفنان بوكلن والتي تتبع فيها امرأة حالمة مجرى الماء. الظلام يخيم. فأسأل في القرية عن الاتجاهات التي يسير فيها الطريق فيجيبني بعضهم أن الطريق يفضي بعد مسيرة سبع ساعات إلى ممر، فأشد عزيمتي وأمضي قدماً.

لكن هذه المرة تختلف نهاية الحلم، إذ أنني بعد أن اجتاز الجدول المحاط بالصفصاف من ضفتيه، أصل إلى غابة. هناك أكتشف غزالة وهي تفر هاربة، فأزهو بهذا الاكتشاف. لقد ظهرت الغزالة في الجانب الأيسر وها هي ذي الآن تتحول إلى الأيمن. هنا أرى ثلاثة مخلوقات غريبة، نصفها خنزير ونصفها كلب مع قوائم كنغارو. الوجوه غير متمايزة البتة ولها آذان كبيرة متدلية كآذان الكلاب. ربما هذه المخلوقات أناس تزيت بهذا الزي فقد سبق لي، وأنا غلام، أن ذهبت إلى السيرك وأنا بزي حمار».

من الواضح أن بداية الحلم شبيهة بحلم هنري الأول. فالشخص الأنثوي الحالم يظهر هنا من جديد والإطار العام للحلم مترابط مع لوحة أخرى للفنان بوكلين. هذه اللوحة، واسمها «أفكار الخريف»، وكذلك الأوراق الجافة التي مر ذكرها في الحلم الآنف الذكر تؤكد على المزاج الخريفي الاكتئابي كذلك يظهر الجو الرومانسي مرة ثانية في هذا الحلم. ومن الواضح أن هذا المنظر الطبيعي الداخلي، الذي يمثل اكتئاب هنري، أليف جداً لديه. ومرة ثانية يجد نفسه وسط جماعة من الناس لكن هذه المرة مع زملاء عسكريين في سباق من سباقات المسافات الطويلة.



رسم هنري للحيوانات الغريبة في حلمه. إنها بكماء عمياء عاجزة عن التواصل وبذلك تمثل حالة اللاشعور لديه. فالحيوان الذي يقف على الأرض (والذي لونه باللون الأخضر، لون النباتات والطبيعة، وفي الحكايا الشعبية، رمز الأمل) إنما يلمح إلى إمكانات النمو وإلى أن هناك فرصة لتحقيق التمايز.

هذا الوضع بمجمله (كما توحي به أيضاً الخدمة العسكرية) قد نراه باعتباره يمثل مصير الإنسان العادي. لقد قال هنري نفسه: «إنه يرمز للحياة» لكن الحالم يكره أن يتكيف معه فيمضي وحيداً... ولعل هذه هي حالة هنري دائماً. فذلك يفسر لماذا كان لديه انطباع بأنه رأى كل شيء من قبل. أما فكرته (لن أبلغ الهدف البتة) فتدل على وجود شعور شديد بالدونية واعتقاد لديه بأن لن يستطيع الفوز في «سباق المسافة ـ الطويلة».



الحيوان الذي يشبه الخنزير في الحلم يدل على البهيمية والشهوانية ـ كما هو الشأن في اسطورة سيرس التي قلبت الرجال إلى خنازير.

من مزهرية إغريقية: رجل ـ خنزير واوديسيوس وسيرس.



في إحدى الصور الساخرة للفنان جورج غروج التي تهاجم المجتمع الألماني ما قبل الحرب: رجل (مع مومس) وقد ركب له الفنان رأس خنزير كي يبين رعايته.

طريقه يوصل إلى هومبرشتكين وهو الاسم الذي يذكره بخططه السرية لقطع صلاته بمنزله (هوم = منزل، برش = قطع صلات) لكن نظراً لأن هذا لم يحدث فإنه يفقد مرة ثانية (وكما هو الشأن في الحلم الأول) اتجاهه ويتوجب عليه أن يستفسر عن الاتجاهات.

إن الأحلام تعوض، وبصورة واضحة تقريباً، عن الموقف الذهني الواعي الذي يتخذه الحالم. فصورة الفتاة الرومانسية التي تجسد المثل الأعلى في وعي هنري يوازيها ظهور الحيوانات الغريبة شبه ـ الأنثوية. أي يرمز لعالم الغرائز لدى هنري بشيء أنثوي. إن الغابة هي رمز لمنطقة اللاشعور أي المكان المظلم الذي تعيش فيه الحيوانات. في البداية تظهر غزالة ـ رمز الأنوثة البريئة الخجول الهاربة دائماً ـ لكنها لا تظهر إلا للحظة من الزمن. بعدئذ يرى هنري ثلاثة حيوانات مختلطة ذات مظهر غريب ومنفر. إنها، على ما يبدو، تمثل الغرائزية غير المتمايزة ـ أشبه بكتلة غرائزه المختلطة التي تتضمن المادة الخام من أجلِ أي نمو لاحق. غير أن ميزتها الأشد إثارة للدهشة هي أنها كلها بلا وجوه فعلاً، وبالتالي بلا أدنى لمعة من لمعات الوعي.

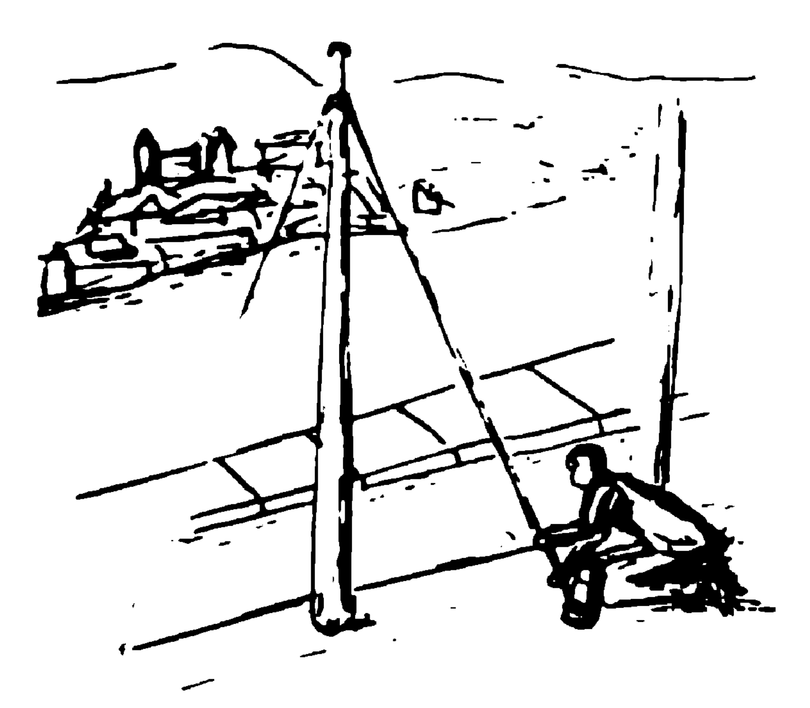
يترابط الخنزير، في أذهان كثير من الناس، ترابطاً وثيقاً بالشهوانية القذرة. (فسيرس، مثلاً، كانت تقلب الرجال الذين يشتهونها إلى خنازير) أما الكلب فقد يرمز للإخلاص لكنه يرمز أيضاً إلى الاختلاط الجنسي غير الشرعي نظراً لأنه لا يبدي أي تمييز في اختياره لشركائه. غير أن الكنغارو غالباً ما يرمز للأمومة والقدرة على التحمل والرعاية.

هذه الحيوانات لا تمثل كلها إلا السمات الأساسية، بل حتى هذه نجدها مشوشة على نحو لا معنى له. في السيمياء، غالباً ما كان يمثل «المادة الأولى» مخلوقات وحشية خرافية كهذه المخلوقات ـ أشكال مختلطة من الحيوانات. أما بلغة علم النفس، فلعلها ترمز لحالة اللاوعي الشاملة الأصلية التي تنشأ منها الأنا الفردية ثم تبدأ بالنمو والتطور باتجاه البلوغ والنضج.

يصبح خوف هنري من الوحوش و ضحاً حين يحاول أن يجعلها تبدو غير مؤذية. إنه يريد أن يقنع نفسه بأنها ليست إلا أناساً متنكرين، مثلما فعل هو نفسه في حفل تنكري عندما كان غلاماً. وقلقه طبيعي. فالإنسان الذي يكتشف وحوشاً من هذا النوع في نفسه الداخلية، باعتبارها رموزاً لسمات معينة يتسم بها اللاشعور لديه، له كل الحق في أن يخاف.

كذلك يبين حلم آخر خوف هنري من أعماق اللاشعور لديه:

«أنا الولد المكلف بحجرة القيادة في سفينة شراعية. ومن المثير للمفارقة، أن الأشرعة منشورة رغم أن هنالك سكوناً تاماً. مهمتي هي أن أمسك بالحبل الذي يقوم بتثبيت الصاري. لكن الغريب كل الغرابة أن حجز السفينة هو عبارة عن جدار تستره ألواح رقيقة من الحجارة. هذه التركيبة تقع بالضبط على الحافة الفاصلة بين الماء والسفينة الشراعية التي تعوم هناك بمفردها. أنا أمسك بقوة بالحبل (وليس بالصاري) وقد نُهيت عن التطلع إلى الماء».



رسم هنري للسفينة التي رآها في حلمه، والتي يتكون حاجزها من جدار حجري - صورة أخرى لانطوائيته وخوفه من الحياة.

في هذا الحلم نجد هنري في وضع نفسي يقع على الحد الفاصل بين السوي واللاسوي فالحاجز هو الجدار الذي يحميه لكن في الوقت ذاته يحجب نظره، إنه منهي عن التطلع إلى الماء (حيث يمكنه أن يكتشف القوى المجهولة). وهذه الصور كلها تكشف عن شكه وخوفه.

إن المرء الذي يخاف ما يصله من أعماقه الداخلية (كهنري) يكون خائفاً أيضاً من العنصر الأنثوي فيه مثلما يكون خائفاً من النساء الحقيقيات. إنه يجد نفسه مفتوناً بالمرأة في لحظة من اللحظات لكنه في اللحظة الثانية يحاول أن يفر منها، وهكذا بين الافتتان بها والخوف منها يهرب أو يحاول الهرب دائماً بحيث لا يصبح «فريستها». إنه يخشى الاقتراب من شريك محبوب (وبالتالي مضفاة عليه الصبغة المثالية) بشهوانيته الجنسية شبه ـ الحيوانية.

وكنتيجة نموذجية لعقدة الأم عنده، فقد كان هنري يجد صعوبة في أن يقدم للمرأة نفسها العاطفة والمعاملة الحسية في آن معاً. ومرة تلو المرة كانت أحلامه تأتي بالبرهان عن رغبته في تحرير نفسه من هذه العقدة، هذا المأزق. ففي أحد الأحلام مثلاً، رأى نفسه «راهباً مكلفاً بمهمة سرية». وفي حلم آخر، كانت غرائزه تغريه بالذهاب إلى ماخور:

«جنباً إلى جنب مع زميل عسكري كان قد قام بمغامرات جنسية كثيرة أجد نفسي منتظراً أمام منزل يقع في شارع معتم من شوارع مدينة لا أعرفها. الدخول إلى المنزل غير مسموح إلا للنساء. لذلك، يلبس صديقي في الصالة قناعاً كرنفالياً صغيراً يمثل وجه امرأة ويصعد الدرج. وربما فعلت أنا الأمر نفسه لكنني لا أتذكر بوضوح».

إن ما يوحي به هذا الحلم ليلبي حب الاستطلاع لدى هنري ـ لكن فقط عن طريق الخداع. إنه، كرجل، يفتقر إلى الشجاعة للدخول إلى المنزل الذي هو، بكل وضوح، ماخور. لكن إذا ما جرد نفسه من ذكورته، فإنه قد يستطيع النفاذ إلى ذلك العالم المحظور ـ الذي حظره عقله الواعي. مع ذلك

لا يقول لنا الحالم فيما إذا كان قد قرر الدخول، أي أن هنري لما يتغلب على كوابحه وموانعه بعد ـ وهو إخفاق يمكن فهمه إذا ما تأملنا بإمعان مدلولات الذهاب إلى الماخور.

لقد بدا لي الحلم المذكور أعلاه وكأنه يكشف أثراً من النزعة اللوطية لدى هنري: إذ ظهر وكأنه يشعر أن «القناع» الأنثوي سيجعله جذاباً في أعين الرجال. هذه الفرضية دعمها الحلم التالي:

«أرى نفسي وقد عدت طفلاً في السنة الخامسة أو السادسة من عمري. رفيقي في تلك الأيام يخبرني كيف اشترك في عمل فاحش مع مدير مصنع. إذ وضع يده اليمنى على قضيب الرجل ليدفئه وفي الوقت نفسه ليدفئ يده، وقد كان المدير صديق أبي الحميم وكنت أبجله لاهتماماته الواسعة المتنوعة. لكننا كنا نضحك عليه لأنه كان يظهر بمظهر «الشاب الأبدي».

بالنسبة إلى أطفال من تلك السن لا يعتبر اللعب ذو الصفة الجنسية المثلية أمراً غير مألوف. لكن عودة هنري إلى مثل ذلك اللعب في أحلامه يدل على أنه محمل بمشاعر الذنب وبالتالي يعاني من كبت شديد. مشاعر كهذه ذات صلة وثيقة بخوفه الشديد من إقامة علاقة دائمة مع امرأة، وهذا الصراع يوضحه كل التوضيح حلم آخر مع مترابطاته:

«أرى نفسي مشاركاً في عرس لا أعرف العروسين فيه. تنتهي احتفالات العرس في الساعة الواحدة صباحاً فيعود المشتركون ـ أي العروسان، الاشبين، الوصيفة.. ثم يدخلون ساحة كبيرة حيث أكون أنا بانتظارهم. لكن يبدو أن العروسين الجديدين كانا قد تشاجرا للتو وكذلك الزوجان الآخران، أخيراً يجدون الحل بأن ينفصل الرجلان عن المرأتين ويذهب كل فريق في حال سبيله».

وقد أعطاني هنري التفسير التالي: «إنك ترى هنا حرب الجنسين كما يصفه جيرودو. ثم أضاف: «المكان في بافاريا، حيث أتذكر أنني رأيت الساحة

في هذا الحلم، كان حتى وقت قريب مشوهاً بمسكن طوارئ أعد لأناس فقراء وحين قمت بزيارة ذلك المكان، سألت نفسي إن لم يكن من المستحسن أن أتدبر عيشة فقيرة في خرائب مكان قديم جميل أكثر من أن أعيش حياة نشطة في مكان تحدق به بشاعة المدينة الكبيرة من كل جانب. كذلك تساءلت عندما كنت حاضراً عرس صديق من أصدقائي، فيما إذا كان زواجه سيدوم إذ أن عروسه كانت قد تركت انطباعاً سيئاً في نفسي».

إن التوق إلى الانسحاب لعالم السلبية وكذلك الانطوائية والخوف من الزواج غير الناجح والفصل في الحلم بين الجنسين ـ هذه كلها علائم أكيدة على وجود شكوك خفية تكمن خلف ساحة الوعي لدى هنري.

القديس والمومس :

في الحلم التالي نجد تصويراً بالغ التأثير لحالة هنري النفسية، حيث يظهر خوفه من الشهوانية البدائية ورغبته في اللجوء إلى نوع من الزهد والتبتل. في هذا الحلم يمكن للمرء أن يرى الاتجاه الذي كان قد اتخذه نموه. لهذا السبب سأعمل على تفسير الحلم بقدر أكبر من الاستفاضة.

«أرى نفسي على طريق جبلي ضيق، إلى اليسار (المنحدر) هوة عميقة الغور وإلى اليمين جدار صخري. على طول الطريق ثمة العديد من الكهوف، الملاجئ وقد قطعت كلها في الصخر كي تحمي المسافرين المنعزلين من الطقس. في كهف من تلك الكهوف أرى مومساً ملتجئة شبه مختفية هناك. لكن الغريب في الأمر أني أرى قفاها فقط، عند الجانب الصخري. إن لجسدها هيئة اسفنجية غير محددة الشكل. وأنا أتطلع إليها باستغراب. لم ألمس عجيزتها، لكن فجأة يخيل إلي أنها قد لا تكون امرأة بل هي نوع من مومس ذكر.

بعدئذ يأتي هذا المخلوق نفسه إلى المقدمة على شكل قديس ألقى على كتفيه عباءة قرمزية قصيرة. إنه يسير على الطريق بخطا واسعة ثم يمضي إلى

كهف آخر أكثر اتساعاً، مجهز بكراس ومقاعد بدائية الصنع. عند ذاك يـأمر، بنظرة مترفعة من عينيه، بخروج الموجودين جميعاً من الكهف، بما في ذلك أنا نفسي، بعدئذ يتحرك هو وأتباعه إلى داخل الكهف ويستقرون فيه».

أما المترابطات التي قدمها هنري فيما يتعلـق بـالمومس فهـي «تمثـال فينوس وليندورف» وهو تمثال صغير (من العصر الحجري الحـديث) لامـرأة وافرة اللحم، ربما هي الطبيعة أو إلهة الخصب. بعدئذ أضاف:

«أول مرة اسمع فيها أن لمس العجيزة طقس من طقوس الخصب كانت وأنا أقوم برحلة في واليس (مقاطعة في سويسرا الفرنسية) حيـث زرت قبـوراً ومغاور كلتية قديمة. وهناك قيل لي إنه كان يوجد في الماضـي سـطح أملـس منحدر من الآجر الملطخ بكـل أصـناف المـواد. وكـان يـتعين علـى النـساء العاقرات أن ينزلقن عليه بعجيزاتهن العارية كي يشفين من عقمهن».

أما عباءة القديس، فقد ربط بها هنري ما يلي: «تلـبس خطيـبتي سـترة ذات شكل مماثل لكنها بيضاء اللون. وقد كنا في الليلـة الـتي سـبقت الحلـم نرقص في الخارج وكانت هي تلبس تلك السترة البيضاء. كما كانت معنا فتـاة أخرى، هي صديقة خطيبتي، ترتدي سترة قرمزيـة أحببتـها أكثـر مـن سـترة خطيبتي».

فإذا لم تكن الأحلام تحقيق ـ رغبة مكبوتة (كما قال فرويد)، بل هـي، كما افترض يونغ، «تصوير اللاشعور للذات» إذن، ينبغـي أن نقـر بـأن حالـة هنري النفسية لا يمكن تصويرها على نحو أفضل مما يصورها الوصف المقدم في حلم «القديس».

فهنري مسافر وحيد على طريق ضيق. لكنه (وربما بفضل التحليل) كان ينحدر على طريقه من ذرى وعرة قاسـية. إلى اليـسار، أي جهـة اللاشـعور، تحف طريقه هاوية مخيفة سـحيقة الغـور. وإلى الـيمين، أي جهـة الـشعور، ينتصب جدار صخري صلب يحجب نظره الواعي. لكن، في الكهوف (الـتي

قد تمثل، إن صح القول، مناطق لا شعورية في ساحة الـوعي لـدى هنـري) توجد أمكنة يستطيع الإنسان اللجوء إليها إذا مـا سـاءت حالـة الطقـس ـ أي بعبارة أخرى عندما تصبح التوترات الخارجية شديدة الخطر.

أما الكهوف فهي حصيلة عمل إنسان متعمد: حفر داخل الصخر. وهي بطريقة من الطرق تشبه الفجوات التي تحدث في وعينـا عنـدما تـصل قـدرتنا على التركيز إلى حدودها النهائية ثم تتحطم، بـذلك يمكـن لمـادة التخـيلات والأوهام أن تنفذ دون أن تجد موانع. في أوقات كهذه يمكن لشيء غير متوقع أن يكشف عن نفسه متيحاً إمكانية النفاذ العميق إلى خلفية الـنفس ـ أي إلقـاء نظرة سريعة على مناطق اللاشعور حيث يتحرك خيالنـا حـراً طليقـاً. زد علـى ذلك أن الكهوف الصخرية قد تكون رموزاً لرحم أمنـا الأرض، تظهـر علـى شكل تجاويف يحدث فيها التحول والبعث من جديد.

بذلك يبدو الحلم وكأنه يمثل انسحاب هنـري الانطـوائي ـ عنـدما يـصبح العيش صعبا عليه ـ إلى «كهف» داخل وعيه حيـث يكـون بمقـدوره الاستـسلام لتخيلاته الذاتية. هذا التفسير يشرح أيضاً لماذا يرى شخص الأنثى ـ التي هي نسخة طبق الأصل عن بعض السمات الأنثوية الداخلية لنفـسه ـ أنهـا مـومس نـصف ـ مختفية، اسفنجية، عديمة الشكل، تمثل الصورة المكبوتة في عقله الباطن للمرأة التي لا يستطيع هنري مقاربتها في حياته الواعية. إنها محرمة عليه دائماً على الرغم من أن المومس (بوصفها نقيضة الأم البالغة الاحترام والتبجيل) تـثير لديـه افتتانـا سريا بها ـ مثلما هو الشأن بالنسبة إلى كل صبي يحمل عقدة ـ أو ديب.

أما فكرة قصر العلاقة بالمرأة على الشهوة الجنـسية الحيوانيـة المجـردة من كل عواطف أو مشاعر فغالباً ما تكون مغرية بالنـسبة إلى شـاب كهـذا. إذ يكون بمستطاعه حين يقيم مثل هذه العلاقة أن يبقي مشاعره منفـصلة وبـذلك يتمكن من البقاء «مخلصاً» لأمه، بـالمعنى المطلـق للكلمـة. لهـذا الـسبب، وعلى الرغم من كل شيء، فإن التحريم الـذي تفرضـه الأم علـى كـل امـرأة أخرى يبقى فعالاً باستمرار وشديد الحضور في نفسية الابن.

إن هنري الذي يبدو وكأنه انسحب كلياً إلى خلفية كهفه ـ الوهمي، يرى من المومس «قفاها» فقط. إذ أنه لا يجرؤ على النظر إليها مواجهة. لكن «قفاها» هذا يعني أيضاً جانبها الأقل إنسانية ـ عجيزتها، (أي تلك الناحية من جسدها التي تثير الفاعلية الحسية عند الذكر).

وبلمس هنري لعجيزة المومس، فإنه يقوم، لا شعورياً، بأداء نوع من طقوس الخصب، تشابه تلك التي تمارسها كثير من القبائل البدائية. ذلك أن وضع اليد والشفاء غالباً ما يسيران جنباً إلى جنب، كذلك فإن اللمس باليد قد يكون دفاعاً وقد يكون بلاء.



منحوتة تعود لما قبل التاريخ تعرف باسم «فينوس ولبندورف».
واحدة من مترابطات هنري مع صورة المومس في حلمه.

لكن في الحال تنشأ فكرة بأن ذلك الشخص ليس امرأة على الإطلاق بل هو ذكر. أي أنه يصبح، بذلك، خنثوياً مزدوج الجنس، شأن الكثير من الشخصيات الاسطورية (وكذلك شأن «الراهب» في الحلم الأول). إذ غالباً ما يمكن ملاحظة نوع من انعدام الشعور بالأمان لدى الإنسان الذي يمر بمرحلة البلوغ فيما يتعلق بجنسه، ولهذا السبب تعد اللوطية في هذه المرحلة أمراً مألوفاً. كذلك فإن مثل هذا التردد والشك لا يعد شيئاً استثنائياً بالنسبة إلى شاب له بنية هنري النفسية، فقد سبق له أن دل على هذا في بعض أحلامه الأولى.

غير أن الكبت (وكذلك الشك الجنسي) قد يكون هو السبب في الارتباك والحيرة المتعلقين بجنس المومس. فصورة الأنثى التي جذبت الحالم ونفرته في الآن نفسه تتحول ـ أولاً إلى رجل ومن ثم إلى قديس: حيث يزيل التحول الثاني كل ما هو جنسي من الصورة ويدل على أن الوسيلة الوحيدة للهرب من عالم الجنس إنما تكمن في التزام طريق الزهد والقداسة في الحياة وإنكار الجسد. مثل هذه الانقلابات الحلمية شائعة كثيراً في الأحلام: إذ ينقلب الشيء إلى ضده (كما هي الحال هنا إذ تنقلب المومس قديساً) وكأنما ليوضح أنه عن طريق التحول يمكن أن ينقلب الضد إلى ضده تماماً.

كذلك، فقد رأى هنري شيئاً ذا دلالة في عباءة القديس. وغالباً ما تكون العباءة رمزاً لغطاء أو قناع واق (دعاه يونغ باسم الشخصية) يواجه به الإنسان العالم، ويكون دائماً ذا هدفين: أولهما هو ترك انطباع بعينه على الآخرين وثانيهما هو إخفاء الذات الداخلية للإنسان عن أعين الناس المتلصصة. وهكذا فإن الشخصية التي يعطيها حلم هنري للقديس تقول لنا شيئاً عن موقفه تجاه خطيبته وتجاه صديقتها. فعباءة القديس من لون سترة الصديقة التي كان هنري قد أعجب بها، لكن لها أيضاً شكلاً شبيهاً بسترة خطيبته. وهذا قد يدل على أن اللاشعور عند هنري يود أن يضفي خاصة القداسة على كلتا المرأتين لكي

يحمي نفسه من جاذبيتهما الأنثوية. كذلك فإن العباءة حمراء، والأحمر (كما لاحظنا من قبل) هو اللون الذي يرمز للشعور والعاطفة. إنه بذلك يضفي على شخصية القديس نوعاً من الروحانية المصبوغة بالجنس - وهي الصفة التي غالباً ما توجد لدى الرجال الذين يكبتون شهوتهم الجنسية ويحاولون الاعتماد على «روحهم» أو عقلهم.

بيد أن مثل هذا الفرار من عالم الجسد أمر غير طبيعي بالنسبة إلى إنسان في ميعة صباه. ففي الشطر الأول من حياتنا يتعين علينا أن نقبل شهوتنا الجنسية: إذ أنها ضرورية لحفظ النوع واستمراره. من هنا يبدو الحلم وكأنه يذكر هنري بهذه النقطة بالضبط.

فعندما يترك القديس الكهف وينحدر على الطريق (نازلا من القمة باتجاه الوادي) نرى أنه يدخل كهفاً ثانياً فيه كراسٍ ومقاعد بدائية - الصنع، الأمر الذي يذكرنا بأماكن العبادة لدى المسيحيين الأوائل الذين كانوا يهربون من الاضطهاد ويلجؤون إلى مثل هذه الكهوف. إن هذا الكهف يبدو وكأنه مكان مقدس شاف من الأمراض... مكان التأمل والطقوس السرية للتحول من الدنيوي إلى السماوي، من الجسدي إلى الروحاني.

غير أن هنري يمنع من السير في أثر القديس ويطرد خارج الكهف مع الحضور جميعاً (أي مع كياناته اللاشعورية) فعلى ما يبدو، يقال لهنري ولجميع الآخرين الذين ليسوا من اتباع القديس أن عليهم أن يعيشوا في العالم الخارجي. أي يبدو الحلم وكأنه يقول إن على هنري أن ينجح أولاً في الحياة الخارجية قبل أن يكون بإمكانه أن يغمس نفسه في جو ديني أو روحاني. كذلك تبدو شخصية القديس وكأنها ترمز (بأسلوب مستبق للأحداث وغير متمايز نسبياً) إلى النفس الكلية، لكن هنري لم ينضج إلى حد يكفي للبقاء على مقربة من هذه الشخصية.



غالباً ما يكون الكهف رمزاً للقناع الخارجي أو الشخصية التي يواجه المرء بها العالم. وعبارة النبي ايليا كانت تحمل معنى مماثلاً: فحين صعد إلى السماء (كما نرى في الصورة أعلاه وهي لوحة لفلاح سويدي)، ترك العباءة خلفه من أجل خلفه إليشا. أي أن العباءة تمثل سلطة النبي ودوره الذي ينبغي على خلفه أن يقوم به. (هنا أيضاً العباءة حمراء، شأنها شأن عباءة القديس في حلم هنري).

كيف تطور التحليل:

على الرغم من الشك والمقاومة التي واجهنا بها هنري في البداية، فقد بدأ يبدي اهتماماً ملحوظاً بالأحداث الداخلية في نفسيته. وغدا واضحاً أنه قد تأثر بأحلامه. إذ بدت وكأنها تعوض عن حياته الواعية بطريقة ذات معنى وتقدم له منافذ قيمة تنفذ منها بصيرته إلى تعددية أبعاده، وتذبذبه وميله للسلبية.

بعد حين من الزمن بدأت أحلام أكثر إيجابية تظهر ويظهر فيها أن هنري «قد شق طريقه تماماً» فقد روى هذا الحلم بعد شهرين من بدء تحليله:

«في مرفأ بلدة صغيرة لا يبعد كثيراً عن بيتي، وعلى شاطئ بحيرة مجاورة، أرى قاطرات وعربات شحن وهي ترفع من قاع البحيرة حيث كانت قد غرقت هناك في الحرب الأخيرة. في البداية ينتشلون اسطوانة كبيرة أشبه بمرجلٍ قاطرة. بعدئذ ينتشلون عربة شحن صدئة ضخمة، والصورة كلها تمثل مشهداً مرعباً إنما هو رومانسي. بعدئذ يتعين نقل القطع المستعادة بعيداً عن سكة الحديد وأسلاك المحطة المجاورة. وحينذاك يتحول قاع للبحيرة إلى مرج أخضر».

هنا نرى مقدار التقدم الداخلي الذي أحرزه هنري. فالقاطرات (التي قد ترمز للطاقة والديناميكية) كانت قد «أغرقت» ـ أي كبتت في اللاشعور ـ لكنها الآن تنتشل وتوضع تحت الضوء، وإضافة إلى القاطرات، هناك عربات شحن يمكن أن ننقل بها حمولات قيمة من مختلف الأصناف (خصائص النفس وطباعها). الآن، وبما أن تلك «الأشياء» قد عادت مرة ثانية لتصبح ذات قيمة بالنسبة إلى حياة هنري الواعية، فإن باستطاعته أن يبدأ بالتعرف إلى مقدار الجاهزية التي يمكن لقدرته الفاعلة أن تكون عليه. ذلك أن تحول قاع البحيرة المعتم إلى مرج أخضر يؤكد على الاحتمالات المتاحة أمامه للعمل الإيجابي.

في بعض الأحيان كان هنري، وهو في «رحلته وحيداً» باتجاه النضج، يتلقى العون من جانبه الأنثوي. ففي حلمه الرابع والعشرين يلتقي «بفتاة حدباء»:

«أنا في طريقي إلى المدرسة، جنباً إلى جنب مع سيدة شابة لا أعرفها، حجمها ضئيل يدل على الرفعة لكنه مشوه بحدبة. هناك أناس آخرون كثر يدخلون إلى المدرسة. وفي حين يتوزع الآخرون على الصفوف المختلفة لحضور دروس الغناء، فإنني أجلس أنا والفتاة إلى طاولة مربعة صغيرة. إنها تعطيني درساً خاصاً في الغناء. وأشعر بنوع من الشفقة حيالها، لذلك أقبلها

من فمها. لكني واع أنني، بهذا العمل، أخون خطيبتي ـ على الرغم من أنه يمكن إيجاد المبرر له».

إن الغناء هو أحد التعابير المباشرة عن الأحاسيس. لكن هنري (كما رأينا) خائف من أحاسيسه، فهو لا يعرفها إلا بشكلها ذي الصبغة المثالية والذي يمت للمراهقة. مع ذلك فإنه، في هذا الحلم، يتعلم الغناء (أي التعبير عن أحاسيسه) وهو يجلس إلى طاولة مربعة، هي، بجوانبها الأربعة المتساوية، تجسيد لفكرة «التربيع» التي ترمز عادة للكمال. وهكذا فإن العلاقة بين الغناء والطاولة المربعة تدل، على ما يبدو، على أنه ينبغي على هنري أن يكمل جانبه «الاحساسي» قبل أن يكون بإمكانه تحقيق اكتماله النفسي. والحقيقة أن درس الغناء لم يحرك مشاعره، مع ذلك فقد قبل الفتاة على شفتيها، وبالتالي «تزوجها»، بمعنى من المعاني، (وإلا فإنه لن يشعر بأنه «خائن»)، أي أنه تعلم كيف يقيم علاقة مع «المرأة التي في داخله».

وهناك حلم آخر يبين الدور الذي كان على تلك الفتاة الحدباء الضئيلة الحجم أن تلعبه في تطور هنري الداخلي.

«أرى نفسي في مدرسة للذكور لا أعرفها. خلال فترة التعليم أشق طريقي خفية إلى المنزل. أنا لا أعرف الغرض لكنني أختبئ في الغرفة خلف خزانة مربعة صغيرة. الباب إلى الممر نصف مفتوح، وأنا أشعر بالخوف من أن يكشفني أحد. لكن أحد الناس البالغين يمر بي دون أن يراني، إلا أن فتاة حدباء ضئيلة الحجم تدخل فتراني في الحال. وفي الحال تخرجني من مخبئي».

إذن، الفتاة لا تظهر في كلا الحلمين وحسب، بل إن ظهورها في كلتا المرتين يتم في بناء مدرسي. وفي كلتا الحالتين يتعين على هنري أن يتعلم شيئاً يفيد نموه. إنه، على ما يبدو، يود أن يشبع رغبته في المعرفة وأن يبقى في الوقت نفسه سلبياً لا يلحظه أحد.

تظهر شخصية الفتاة الحدباء الضئيلة الحجم في الكثير من الحكايا الخرافية، حيث تخفي بشاعة الحدبة في مثل تلك الحكايا جمالاً أخاذاً عادة، لكنه لا يبين إلا عندما يأتي «الرجل المناسب» ويحرر الفتاة من طلسم سحري ـ وغالباً ما يتم التحرير بواسطة قبلة. لذلك، قد تكون الفتاة في حلم هنري رمزاً لنفسه، تلك التي ينبغي أن تحرر من «الطلسم» الذي جعلها قبيحة.

فعندما تحاول الفتاة الحدباء أن توقظ أحاسيس هنري بالغناء، أو تسحبه من مخبئه المظلم (فارضة عليه أن يواجه ضوء النهار)، فإنها تظهر بوصفها دليلاً ومرشداً معيناً. أي أن بإمكان هنري بل وينبغي عليه، بمعنى من المعاني أن ينتمي في الآن نفسه لخطيبته وللفتاة الحدباء معاً (للأولى باعتبارها تمثل المرأة الحقيقية في العالم الخارجي، وللثانية باعتبارها تجسد الأنيما النفسية الداخلية).

حلم الوحي :

إن الناس الذين يعتمدون اعتماداً كلياً على تفكيرهم العقلاني ويلغون أويكبتون كل مظهر من مظاهر حياتهم النفسية غالباً ما يكون لديهم ميل لا تفسير له تقريباً للخرافة. إنهم يصغون للوحي والنبوءات ومن الممكن أن يخدعهم أو يؤثر فيهم السحرة والمشعوذون بسهولة كبيرة وبما أن الأحلام تعوض المرء عن حياته الخارجية فإن التركيز الذي يضعه مثل هؤلاء الناس على تفكيرهم يجد موازناً له في الأحلام التي يقابلون بها اللاعقلاني واللامعقول ويتعذر عليهم الخلاص منه.

هذه الظاهرة مر بها هنري في غضون تحليله، وبطريقة بالغة التأثير. وهناك أربعة أحلام خارقة للعادة ترتكز بأساسها على موضوعات لا عقلانية كهذه، هي بمثابة نقاط علام حاسمة الأهمية في تطوره الروحي. أول هذه الأحلام رآه بعد عشرة أسابيع من بدء التحليل. وها هو ذا كما رواه هنري:

«أرى نفسي وحيداً أقوم برحلة مليئة بالمغامرات عبر أمريكا الجنوبيـة. أشعر أخيراً بالرغبة في العودة إلى الوطن، فأحاول، في مدينة جبلية من تلك البلاد أن أصل إلى محطة السكة الحديدية التي أتوقع بصورة غريزية أن تكون في وسط البلدة وفي أعلى نقطة منها. كما يساورني الخوف من أن أكـون قـد تأخرت.

لكن لحسن الحظ أجد ممـراً ذا قنـاطر يختـرق صـفا مـن المنـازل إلى يميني، بنيت متلاصقة، شأنها شـأن البيـوت في العـصور الوسـطي وتـشكل جداراً لا منفذ فيه، لكنني أتصور أنه خلف ذلك الجدار ربمـا تقـع المحطـة. المشهد كله عبارة عن منظـر شـديد الزخرفـة والغرابـة. إنـني أرى واجهـات المنازل المطلية بالدهان والمشمسة كمـا أرى القـوس المعـتم الطويـل الـذي تشكله مناظر الممر والذي يجلس في ظلاله، وعلى الرصيف، أربعة أشخاص مبهمي المعالم ذوي ملابس رثة. أتـنفس الـصعداء ثم أسـرع باتجـاه الممـر ـ حينذاك يظهر أمامي وعلى نحو مفاجئ شخص غريب أشبه بـصياد حيوانـات من الواضح أن لديه الرغبة نفسها في اللحاق بالقطار.

ولدى وصولنا إلى حراس الأبواب الأربعة الذين يتبين أنهـم صـينيون، يهبون على أقدامهم سادين طريقنا، الأمر الذي أدى إلى نـشوب عـراك بيننـا نجم عنه إصابة ساقي اليسرى بجراح ألحقتها بها الأظـافر الطويلـة في القـدم اليسرى لأحد الصينيين. وغدا علينا أن نرجع إلى الوحي الإلهي كي يقرر فيما إذا كان بالإمكان فتح الطريق لنا أم ينبغي أن ندفع حياتنا كغرامة.

وكان علي أنا أن أكون الأول في استشارة الوحي، في حين دفع رفيقـي جانباً وهو مقيد. بعدئذ يستشير الصيني الوحي باستخدام عـصي صـغيرة مـن عاج. يـصدر الحكـم ضـدي لكنـهم يعطـونني فرصـة أخـرى. ثم يقيـدونني وينحونني جانباً، مثلما فعلوا برفيقي من قبل، ويـأتي دوره الآن في استـشارة الوحي الذي سيقرر مصيري للمرة الثانية بحضوره. في هذه المرة يأتي الحكـم لصالحي وانجو».

إن بمقدور المرء أن يلاحظ على الفور تفرد هذا الحلم واستثنائيته، غناه بالرموز وشدة أحكامه. لكن بدا وكأن عقل هنري كان يود تجاهل الحلم. ونظراً لريبته بكل ما ينتجه شعوره فقد كان من المهم ألا يعرض الحلم لحظر التبرير والتسويغ، وأن يدعه، بدلاً من ذلك، يعمل فيه دون أية إعاقة. لذلك امتنعت في البداية عن تقديم تفسيري، مقدماً، عوضاً عن ذلك، اقتراحاً واحداً فقط: فقد نصحته أن يقرأ ومن ثم يستشير (كما فعل الأشخاص الصينيون في حلمه) كتاب الوحي الصيني الشهير «آي تشينج».



رسم هنري للسيف والخوذة التي ظهرت له في أحد تخيلاته والتي تمت بالعلاقة لقسم من «الآي تشينج» ـ ل أ، «النار العالقة».

وكتاب «الآي تشينج» أو ما يدعى «بكتاب التحولات» هو كِتاب حكمة سحيق العهد، ترجع جذوره إلى العهود الاسطورية ويعود شكله الراهن الذي وصل إلينا لحوالي 3000 عام قبل الميلاد. وحسبما يقوله ريتشارد ولهم (الذي ترجمه إلى الألمانية مذيلا بحواش وتعليقات رائعة) فإن لفرعي الفلسفة الصينية الرئيسيين كليهما ـ أي التاوية والكونفوشيوسية ـ أصلهما المشترك الذي نجده في «الآي تشينج». يقوم الكتاب بالأساس على فرضية تقول بوحدة الإنسان مع الكون المحيط وبوحدة الأزواج المتكاملة التي يحققها الضدان يانغ وين (أي عنصر المذكر وعنصر المؤنث). وهو يتألف من 64 «علامة»، كل علامة منها يمثلها رسم يتكون من ستة خطوط. هذه العلامات تحوي في داخلها جميع التركيبات التي يمكن أن يصنعها التقاء اليانغ بالين، علماً أن الخطوط المستقيمة تمثل المذكر والخطوط المتكسرة تمثل المؤنث.

كل علامة تصف التغيرات في وضع الإنسان أو الكون، كما تحدد كل منها، بلغة تصويرية، مسار العمل الذي ينبغي اتخاذه في مثل تلك الأوقات. وقد كان الصينيون يستشيرون هذا الوحي من حيث أنه يدل على العلامة صاحبة العلاقة في لحظة معينة من الزمن. وكانوا يفعلون ذلك باستخدام خمسين عصا صغيرة وبطريقة معقدة نوعاً ما بحيث تعطي رقماً معيناً. (وبالمصادفة، فان هنري قال إنه قرأ ذات مرة ـ ربما في تعليق يونغ على «سر الزهرة الذهبية» ـ عن لعبة غريبة يستخدمها الصينيون أحياناً لكشف الغيب ومعرفة المستقبل).

أما في الوقت الحاضر فإن الطريقة الأكثر انتشاراً لاستشارة «الآي تشينج» هي استخدام ثلاث قطع نقدية، حيث تعطي كل رمية للقطع الثلاث خطاً واحداً، «فالرؤوس» أو «الطرة» التي تمثل خط الذكر تعد ثلاثة أما

«الذيول» أو «النقش»، أي الخط المتكسر المؤنث، فيعد اثنين. ترمى القطع النقدية ست مرات والأرقام التي تنتج عنها تدل على العلامة أو المخطط السداسي الذي ينبغي استشارته.

لكن ما هي الدلالة التي يتصف بها مثل هذا «الكشف عن الغيب» بالنسبة إلى عصرنا الحاضر؟ فحتى أولئك الذين يقبلون الفكرة القائلة إن «الآي تشينج» هو مخزن الحكمة سيجدون من الصعب عليهم أن يعتقدوا أن استشارة الوحي تتعدى أية تجربة من تجارب السحر والتنجيم. والحقيقة أن من الصعب الاعتقاد بإمكانية الوصول إلى شيء أكثر من ذلك، إذ أن الإنسان العادي في الوقت الحاضر ينبذ شعورياً جميع الطرق والأساليب الغيبية باعتبارها نوعاً من الهراء الذي أكل الزمان عليه وشرب. مع ذلك، فهي ليست هراء. إنها، وكما أوضح الدكتور يونغ، تقوم بالأساس على ما ندعوه بـ «مبدأ التزامن» (أو بصيغة أبسط، مبدأ التوافق ذي المعنى). وقد وصف الدكتور يونغ هذه الفكرة الجديدة الصعبة في مقالته «التزامنية أو مبدأ الترابط غير السببي». إنه يقوم بالأساس على الافتراض بأن هناك معرفة لا شعورية داخلية تربط بين الحدث المادي والحالة النفسية، بحيث أن أي حدث بعينه يظهر «بالمصادفة» أو «عرضاً» يمكن بالحقيقة أن يكون ذا معنى على الصعيد النفسي، ومعناه غالباً ما يشار إليه رمزياً من خلال الأحلام التي يتوافق حدوثها مع الحدث.

بعد عدة أسابيع من دراسته للآي تشينج، نفذ هنري اقتراحي (بكثير من الشك) ورمى القطع النقدية. وكان ما وجده في الكتاب ذا أثر هائل عليه. وباقتضاب، فإن الوحي الذي احتكم إليه كان يحمل عدة إشارات لحلمه تثير الدهشة، وكذلك إشارات إلى حالته النفسية

عموماً. وبقدر كبير من التوافق «التزامني»، فإن العلامة التي دل عليها نمط ـ القطع النقدية، هي المينغ ـ أو «طيش الشباب». وفي هذا الفصل متوازيات عدة لأفكار الحلم الرئيسية التي هي قيد البحث. إن الخطوط الثلاثة العليا من هذا المخطط السداسي ترمز، حسب النص المذكور في «الآي تشينج»، للجبل ولها معنى «ابق ساكناً»، كما يمكن تفسيرها أيضاً على أنها بوابة، أما الخطوط الثلاثة السفلى فترمز للماء والهاوية والقمر. هذه الرموز كلها وردت في أحلام هنري السابقة. وقد وجدنا، بين الأقوال الكثيرة الأخرى التي بدت وكأنها تنطبق على هنري، التحذير التالي «بالنسبة إلى طيش الشباب، فإن أكثر ما يدعو لليأس هو أن يعلق بخيالات فارغة. وبقدر ما يتعلق الشاب بمثل هذه الخيالات الوهمية بعناد أكبر، سيحل به الذل بصورة مؤكدة أكثر».

بهذه الطريقة والطرق المعقدة الأخرى، بدا الوحي وكأنه ذو علاقة مباشرة بمشكلة هنري، فهزه الأمر. لكنه حاول في البداية أن يكبت تأثيره بقوة الإرادة إلا أنه لم يستطع التهرب منه أو من أحلامه. فرسالة «الآي تشينج» لامست، على ما يبدو، أعمق أعماقه على الرغم من لغة الألغاز التي كان التعبير يتم بها. لقد طغت عليه اللاعقلانية ذاتها، تلك التي كان ينكر وجودها منذ زمن طويل. إذ راح يصمت أحياناً ويثور أحياناً أخرى وهو يقرأ الكلمات التي بدت وكأنها تتوافق توافقاً شديداً مع رموز أحلامه، وأخيراً قال: «علي أن أفكر بالأمر كله بتمعن كبير»، ثم غادر العيادة قبل انتهاء الجلسة. بعدئذ ألغى جلسته التالية بالهاتف، نظراً لإصابته بالإنفلونزا ولم يظهر مرة أخرى فانتظرت «محافظاً على سكوني» لأنني افترضت أنه لما يهضم مضمون الوحي بعد.

انقضى شهر من الزمن. بعده ظهر هنري من جديد، قلقاً مضطرباً، ثم روى لي ما حدث في غضون ذلك. في البداية، كان فكره (الذي كان حتى ذلك الحين يعتمد عليه كثيراً) قد عانى من صدمة شديدة ـ صدمة حاول بادئ ذي بدء أن يكبتها، لكنه سرعان ما اضطر للاعتراف بأن مضمون الوحي كان يلاحقه. وكان في نيته أن يستشير الكتاب مرة ثانية، إذ أن استشارة الوحي تمت في حلمه مرتين. غير أن نص الفصل الذي يدور حول «طيش الشباب» كان يمنع صراحة طرح السؤال مرة ثانية. وطوال ليلتين ظل هنري يتقلب في فراشه دون أن يرقد له جفن، لكن في الليلة الثالثة ظهرت أمام عينيه فجأة صورة مشرقة عظيمة القوة. صورة خوذة وسيف يسبحان في الفضاء.

وللتو تناول هنري «الآي تشينج» مرة ثانية وفتحه على غير هدى فإذا به إزاء تعليق على الفصل 30 حيث قرأ (بكثير من الدهشة) الفقرة التالية: «التعلق هو النار، إنه يعني دروعاً، خوذاً، كما يعني رماحاً وأسلحة». حينذاك أحس أنه أدرك السبب في منع الاستشارة الثانية للوحي عن قصد. ذلك أن الأنا في هذا الحلم كانت مستبعدة من البحث مرة ثانية، بل إن صياد الحيوانات هو الذي كان عليه أن يستشير الوحي في المرة الثانية. وبالطريقة نفسها تمت العملية شبه اللاشعورية التي قام بها هنري وطرح من خلالها عن غير قصد السؤال مرة ثانية على «الآي تشينج» وذلك بفتحه الكتاب على غير هدى ووقوعه على الرمز الذي كان يتوافق مع رؤياه الليلية.



صورة موازية لحراس الأبواب في «حلم الوحي» الذي رآه هنري : واحد من مثالين (القرن العاشر ـ الثالث عشر) يحرسان المدخل المؤدي إلى كهوف ماي ـ شاي ـ سان في الصين .

هنا، بات من الواضح أن هنري متأثر إلى درجة بدا معها أن الوقت قد حان لأن أحاول تفسير الحلم الذي أطلق شرارة التحول، لقد كان واضحاً، انطلاقاً من وقائع الحلم، أنه ينبغي تفسير عناصر الحلم على أنها محتويات لشخصية هنري الداخلية وأشخاص ـ الحلم الستة باعتبارهم تجسيداً لخصائصه النفسية. مثل هذه الأحلام نادرة تقريباً، لكن حين يراها المرء فإن آثارها فيما بعد تكون بالغة القوة. وذلك يفسر لماذا يمكننا أن نسميها «أحلام التحول».

فالحالم، حين يرى أحلاماً ذات قوة تصويرية من هذا النوع، نادراً ما يكون لديه أكثر من بضع مترابطات شخصية. وكل ما استطاع هنري أن يقدمه في هذا المجال هو أنه كان في الفترة الأخيرة يسعى من أجل عمل في التشيلي، وأن طلبه عاد مرفوضاً لأنهم لا يستخدمون رجالاً غير متزوجين. كذلك كان يعلم أن الصينيين يتركون أظافر أيديهم اليسرى تنمو كعلامة على أنهم بدلاً من أن يعملوا ينصرفون كلياً للتفكير والتأمل.

إن فشل هنري (في الحصول على عمل) مثل له في الحلم الذي وجد نفسه فيه ضمن عالم الجنوب الحار ـ أي العالم الذي يمكنه، بالمقارنة مع أوروبا، أن يدعوه بدائياً، مهجوراً، حسياً، أنه يمثل صورة رمزية ممتازة لعالم اللاشعور.

هذا العالم هو النقيض التام لعالم الفكر المصقول والتطهرية السويسرية التي تتحكم بعقل هنري المفكر. وهو بالحقيقة «عالم الظل» الطبيعي الذي يتوق إليه، لكن بعد حين من الزمن بدا أنه لا يشعر بالكثير من الراحة فيه. ومن القوى الأمومية السفلية السوداء (التي ترمز لها أمريكا الجنوبية) وجد نفسه ينسحب عائداً، في الحلم، إلى النور، إلى أمه وخطيبته فيدرك فجأة كم ابتعد عنهما ويجد نفسه وحيداً في «مدينة غريبة».

تزايد الوعي هذا يرمز له في الحلم «بالمستوى الأعلى»، خاصة وأن المدينة بنيت على جبل. وهكذا «يتسلق هنري» إلى مستوى من الوعي أكبر من

«الأرض الظل». ولقد طرحت عليه مشكلة تسلق الجبل هذه منذ حلمه الأول، وكما هو الشأن في حلم القديس والمومس أو في كثير من الحكايا الخرافية، فإن الجبل غالباً ما يرمز لمكان الرؤيا والتجلي حيث يمكن للتحول والتغير أن يحدثا.

كذلك فإن «المدينة الواقعة على جبل» هي رمز نموذجي أصلي معروف جيداً ويظهر في تاريخنا الحضاري بأنواع شتى. فالمدينة، التي تتوافق بمخططها الأرضي مع المندالا، تمثل «منطقة الروح» التي تقيم النفس الكلية مقراً لها في وسطها.

ومن المدهش، أن مقر النفس الكلية يتمثل في حلم هنري بمثابة مركز حركة مرور ذي صفة بشرية جماعية ـ أي محطة سكة حديد. السبب في هذا ربما يكون لأن النفس الكلية (إذا ما كان الحالم شاباً ولديه مستوى منخفض نسبياً من النمو الروحي) يرمز لها عادة بشيء من عالم تجربته الشخصية ـ وغالباً ما يكون شيئاً تافهاً يعوض عن تطلعات الحالم الرفيعة وطموحاته. لكن لدى الشخص الناضج العارف صور روحه، لدى مثل هذا الشخص فقط، يرمز للنفس الكلية برمز يتطابق مع قيمتها الفريدة.

فعلى الرغم من أن هنري لا يعلم عملياً أين تقع المحطة، إلا أنه يفترض أنها تقع في وسط المدينة وفي أعلى نقطة منها. هنا، وكما هي الحال في الأحلام السابقة يتلقى العون من عقله الباطن. ذلك أن عقله المفكر قد توحد مع مهنته كمهندس، ولهذا يريد من عالمه الداخلي أن يقيم علاقة النتاج العقلاني للحضارة، كمحطة السكك الحديدية مثلاً. غير أن الحلم يرفض هذا الموقف ويشير إلى طريق مختلف كل الاختلاف.

ذلك الطريق يقود نحو «الأسفل» وعبر قوس معتم. البوابة المقوسة هي أيضاً رمز للعتبة، للمكان الذي تكمن فيه المخاطر، المكان الذي يفرق ويجمع في الآن نفسه. وبدلاً من سكة الحديد التي يبحث عنها هنري، والتي

عليها أن تصل بين أمريكا الجنوبية غير المتحضرة وأوروبا فإن هنري يجد نفسه وجهاً لوجه أمام بوابة مقوسة معتمة حيث يسد طريقه أربعة صينيين ذوي ثياب رثة متمددين على الأرض. والحلم لا يميز بينهم لذلك يمكننا أن ننظر إليهم على أنهم الجوانب الأربعة غير المتمايزة بعد، لكليته كذكر (فالعدد 4 هو رمز الكلية والكمال ويمثل النموذج الأصلي الذي ناقشه الدكتور يونغ مطولاً في كتاباته).

بذلك يمثل الصينيون الأجزاء النفسية المذكرة اللاشعورية من هنري، تلك التي لا يمكنه العبور بها نظراً لأن «الطريق إلى النفس الكلية» (أي إلى مركز النفس ولبها) مسدود بها وما يزال عليه أن يفتح ذلك الطريق، وإلى أن تحل تلك القضية سيظل من المتعذر عليه أن يتابع رحلته.

يسرع هنري إلى البوابة، وهو ما يزال غير مدرك للخطر الداهم، متوقعاً أن يصل إلى المحطة في نهاية المطاف. لكنه يقابل في طريقه «ظله» ــ أي جانبه البدائي غير المعاش الذي يظهر بزي صياد حيوانات خشن مترب. ولعل ظهور هذا الشخص يعني أن الذات الانطوائية لدى هنري قد انضم إليها جانبه الانبساطي (التعويضي) الذي يمثل سماته العاطفية واللاعقلانية المكبوتة. هذا الشخص الظل يندفع متجاوزاً الأنا الواعية إلى المقدمة وبما أنه يجسد الفعالية والاستقلالية ذات الخصائص اللاشعورية، فإنه يصبح حامل القدر المناسب الذي يحدث من خلاله كل شيء.

بعدئذ يتحرك الحالم باتجاه ذروته. فخلال العراك بين هنري والصياد من جهة والصينيين الأربعة المشعثين من جهة ثانية تصاب ساق هنري اليسرى بخدوش تلحقها بها الأظافر الطويلة في القدم اليسرى لأحد الصينيين الأربعة. (هنا، على ما يبدو، تصطدم الشخصية الأوروبية لأنا هنري الواعية بما يجسد الحكمة القديمة للشرق، بالنقيض المضاد لأناه. فالصينيون يأتون من قارة نفسية مغايرة تماماً، من «جانب آخر» ما يزال مجهولاً تماماً بالنسبة إلى هنري ويشكل خطراً عليه).

كذلك يمكن القول إن الصينيين يمثلون «التربة الصفراء» نظراً لأن الصينيين مرتبطون بالأرض بعلاقة لا يضاهيهم فيها إلا القلة من الشعوب وهذه الخاصة السفلية الأرضية هي بالضبط ما يتعين على هنري أن يتقبلها. فالكلية الذكرية اللاشعورية من نفسه تلك التي واجهها في حلمه، لها جانب مادي دنيوي يفتقر له جانبه الواعي المفكر. لهذا السبب فإن اتخاذ الشخوص الأربعة صفة الصينيين حقيقة تبين أن هنري حقق زيادة في وعيه الداخلي فيما يتعلق بطبيعة أعدائه.

لقد سبق لهنري أن سمع أن الصينيين يتركون أحياناً أظافر أيديهم اليسرى تنمو وتطول، لكن في الحلم يرى الأظافر في القدم اليسرى، أي أنها، بعبارة أخرى، مخالب. وهذا قد يدل على أن الصينيين لديهم وجهة نظر تختلف كثيراً عن وجهة نظر هنري إلى درجة تؤذيه. وكما نعلم، فإن موقف هنري الواعي تجاه ما يمت للعالم السفلي والأنثوي، تجاه الأعماق المادية لطبيعته الإنسانية، كان شديد التقلقل وتعدد الأبعاد. هذا الموقف الذي يرمز له «بالساق اليسرى» (أي وجهة نظر أو «موقف» جانبه الأنثوي اللاشعوري الذي ما يزال خائفاً منه) هو الذي ألحق به الصينيون الأذى.

غير أن هذا «الأذى» لم يؤد هو نفسه لتغيير هنري. فكل تغير يقتضي كشرط مسبق له «انتهاء عالم ما» ـ أي انهيار الفلسفة القديمة للحياة. وكما أشار الدكتور هندرسون في مكان سابق من هذا الكتاب، يتوجب على الشاب، في احتفالات سن البلوغ، أن يواجه موتاً رمزياً قبل أن يكون بإمكانه أن يولد من جديد كرجل تتنباه القبيلة باعتباره عضواً كامل العضوية فيها. لهذا السبب يتعين على موقف المهندس المنطقي العلماني أن ينهار كي يفسح المجال لموقف جديد.

ففي نفسية المهندس، قد يتم كبت كل ما هو «لا عقلاني» لذلك غالباً ما يتجلى هذا اللاعقلاني على شكل مفارقات غريبة في عالم الأحلام. لهذا السبب ظهر اللاعقلاني في حلم هنري بمثابة «لعبة وحي» ذات أصل أجنبي

ولها قدرة مخيفة وغير قابلة للتفسير على تحديد مصائر البشر. وهكـذا تجـد «أنا» هنري العاقلة أن لا خيار أمامها سوى أن تستسلم دون قيد أو شـرط إلى تضحية حقيقية بالفكر.

لكن العقل الواعي لشخص غير ناضج وغير متمرس كهنري غير مستعد كفاية لعمل كهذا. إنه يخسر الحظ وسيدفع حياته غرامة لذلك. وهكـذا يلقـى عليه القبض ويغدو عاجزاً عن متابعة طريقه المألوف أو العـودة إلى المـنزل ـ كي يتهرب من مسؤولياته كبالغ. (وهذا الاكتشاف هو الذي كان على هنري أن يستعد له من خلال هذا «الحلم العظيم»).

بعدئذ، توثق «أنا» هنري المتحضرة الواعية وتطرح جانبـاً فيمـا يـسمح للصياد البدائي باحتلال مكانه لاستشارة الوحي، وتكون حياة هنـري متوقفـة على النتيجة. لكن عندما تسجن الأنا بمفردها، فإن محتويات اللاشعور تلـك التي يجسدها الشخص ـ الظل يغدو بإمكانها أن تأتي بالمساعدة والحل. وهذا يصبح ممكناً حين يميز المرء وجود محتويات كهذه ويخبر قوتها. إنها حينذاك يمكن أن تغدو رفيقتنا الدائمة التي يقبلها وعينا. وهنري ينجو لأن الصياد (أي ظله) يفوز بالرهان بدلاً منه.

مواجهة اللاعقلاني :

لقد ظهر من سلوك هنري اللاحق، وعلى نحو واضح، أن الحلم (بعد أن جعلته أحلامه وكتاب الوحي الصيني «الآي تشينج» يواجه القوى العميقـة وغير العاقلة داخل نفسه) كان ذا أثر بالغ في نفسه. ومنذ ذلك الحين فصاعداً بات يصغي بتوقف شديد للرسائل التي يوجهها لـه لا شـعوره وبـذلك اتخـذ التحليل قواماً أكثر وأكثر اضطراباً. فالتوتر الذي كان حتى ذلك الحـين يهـدد أعماق نفسيته بالتمزيق والـصدع ظهـر إلى الـسطح. مـع ذلـك فقـد تمـسك بشجاعة كبيرة بالأمل المتزايد في أن يصل إلى نتيجة «مرضية».

وهكذا لم ينقض أسبوعان على حلم الوحي (إنما قبـل أن تـتم مناقـشته

وتفسيره) حتى رأى هنري حلماً آخر واجه فيه مرة ثانية مشكلة اللاعقلاني لديه، تلك المشكلة المقلقة:

«أنا وحيد في غرفتي. قدر كبير من الجعلان السوداء المثيرة للاشمئزاز تدب خارجة من ثقب وتنتشر على كل مكان من طاولة رسمي. أحاول أن أدفعها إلى الوراء معيداً إياها إلى ثقبها وذلك باستخدام نوع من أنواع السحر، وأفلح في ذلك إذ تعود كلها ما عدا أربعة أو خمسة منها تترك طاولتي وتنتشر مرة ثانية في الغرفة كلها. فأقلع عن فكرة ملاحقتها إذ لم تعد تثير اشمئزازي. بعدئذ أشعل النار في مكان اختبائها ويندلع عمود طويل من اللهب فيساورني خوف من أن تمس غرفتي النار، لكن يثبت أن ذلك الخوف لا أساس له».

في ذلك الحين كان هنري قد أصبح بارعاً نسبياً في تفسير أحلامه، لذلك حاول أن يقدم لهذا الحلم تفسيراً من عنده فقال: «الجعلان هي صفاتي السيئة التي أيقظها التحليل فصعدت إلى السطح. لكن، ثمة خطر في أنها قد تطغى على عملي المهني (الذي رمزت له طاولة الرسم). مع ذلك لم أجرؤ على سحق الجعلان، التي ذكرتني بنوع من السرطانات السوداء، بيدي كما نويت في البداية، لذلك اضطررت لأن استخدم «السحر». أما إشعال النار في مخبئها فأمر ابتغي منه، أن أطالب بمعاونة شيء إلهي، نظراً لأن عمود اللهب الصاعد يجعلني أفكر بالنار التي أربطها بتابوت العهد (عند اليهود)».

ولكي نغوص أعمق وأعمق في رموز الحلم، علينا قبل كل شيء أن نلاحظ أن هذه الخنافس سوداء، أي لون الظلمة، الهبوط والموت. في الحلم، هنري «وحيد» في غرفته ـ وهو الوضع الذي يمكن أن يؤدي إلى الانطوائية وما يرافقها من حالات اكتئاب. وفي الأساطير غالباً ما تظهر الجعلان بلون ذهبي، بل إنها في مصر كانت حيوانات مقدسة ترمز للشمس. لكنها إذا ما كانت سوداء فإنها ترمز للجانب المضاد للشمس ـ أي للشيء الشيطاني. لهذا السبب، فإن غريزة هنري محقة تماماً في رغبتها في أن تعارك الخنافس بواسطة السحر.

وعلى الرغم من أن أربعة أو خمسة جعلان تبقى حية، إلا أن تناقص عددها كاف لتخليص هنري من خوفه واشمئزازه. بعدئذ يحاول أن يدمر مخبأها ومكان تكاثرها بإشعال النار. هذا العمل بحد ذاته إيجابي، نظراً لأن النار يمكن رمزياً أن تؤدي إلى التحول والولادة من جديد (مثلما تفعل ذلك، مثلاً، في أسطورة أبي الهول القديمة).

على أن هنري بات، في حياته العادية، يبدو مفعماً بروح نشطة مغامرة لكنه لم يكن، بالظاهر، قد تعلم كيف يستخدمها بالطريقة المناسبة. لذلك أود أن ألقي نظرة على حلم آخر رآه فيما بعد ويلقي ضوءاً أشد على مشكلته. هذا الحلم يمثل باللغة الرمزية خوف هنري من علاقة المسؤولية تجاه المرأة وكذلك نزوعه للانسحاب من الجانب الحسي للحياة:

«رجل هرم يلفظ أنفاسه الأخيرة ويحيط به أقرباؤه وأنا منهم. المزيد من الناس يتجمعون في الغرفة الكبيرة وكل منهم يميز نفسه بأقوال دقيقة محكمة. هناك طبقاً له حوالي 40 شخصاً والرجل الهرم يهمهم ويدمدم حول «حياة لم يعشها». أما ابنته، التي تريد أن تجعل اعترافه أسهل فتسأله عن المعنى الذي يجب فهم عبارة «لم يعشها». أهو ثقافي أم أخلاقي؟ لكن الهرم لا يجيب فتبعثني ابنته إلى غرفة صغيرة مجاورة حيث ينبغي علي أن أجد الجواب عن طريق الورق ولعبة الحظ. فورقة «التسعة» التي تخرج لي هي التي ستعطيني الجواب. وذلك حسب لونها.

إنني أتوقع أن تخرج لي «التسعة» منذ البداية، لكن تخرج لي أولاً «البنات والختايرة» فأشعر بخيبة أمل. بعدئذ أقلب الورق فلا يخرج لي سوى قصاصات ورق لا تمت إلى اللعبة على الإطلاق. أخيراً أكتشف أنه لم يعد هناك ورق في مجموعة ورق اللعب بل مجرد أغلفة وقصاصات ورق أخرى. فأنظر، أنا وأختي الموجودة أيضاً، في كل مكان حولي بحثاً عن ورق. أخيراً أكتشف واحداً تحت كتاب نصوص أو دفتر. وتخرج لي «تسعة السباتي»

فيخيل إلي أن هذا لا يمكن أن يعني إلا أمراً واحداً: القيود الأخلاقية هي التي منعت العجوز الهرم من «أن يعيش حياته».

إن الرسالة الأساسية التي يريد هذا الحلم نقلها إلى هنري إنما هي تحذيره مما ينتظره إذا ما أخفق في «أن يعيش حياته». فالعجوز ربما يمثل «المبدأ الحاكم» المحتضر ـ أي المبدأ الذي يحكم وعي هنري والذي يجهل طبيعته. أما الأشخاص الأربعون الموجودون فيرمزون لمجمل صفات هنري النفسية (والعدد 40 يرمز للكلية الإجمالية، فهو شكل أرقى للعدد 4) وكون العجوز يحتضر فقد يكون إشارة إلى أن جزءاً من شخصية هنري الذكرية على حافة التحول النهائي.

أما سؤال ابنته عن سبب الموت فإنه السؤال الحاسم الذي لا يمكن تجنبه. إذ يبدو وكأنه يدل على أن «أخلاقية» العجوز منعته من أن يعيش أحاسيسه ودوافعه الطبيعية. مع ذلك فالعجوز المحتضر صامت لا ينبس ببنت شفة. لذلك يتعين على ابنته (التي هي تجسيد للمبدأِ الأنثوي التأملي، أي الأنيما) أن تصبح نشطة فعالة.

إنها ترسل هنري لكي يكتشف الجواب من ورق ينبئ بالحظ ـ وهو الجواب الذي سيحصل عليه من لون أول ورقة تسعة تظهر لديه. والإنباء بالحظ يجب أن يجري في غرفة بعيدة مهجورة (كاشفاً بذلك كم هو بعيد مثل هذا الحدث عن موقف هنري الواعي).

وعندما تظهر له في البداية «البنات والختايرة» (ولعل هذه صورة جماعية لاحترامه كشاب للسلطة والثروة) فإنه يصاب بخيبة أمل تشتد أكثر وأكثر عندما يتبين أن الورق قد انتهى، أي أن رموز العالم الداخلي قد استهلكت هي الأخرى. «قصاصات الورق» وحدها هي التي تبقى، بلا أي صور، أي أن ينبوع الصور يجف في الحلم. بعدئذ يتعين على هنري أن يقبل المساعدة من جنبه الأنثوي (الذي تمثله هذه المرة أخته) كي يجد الورقة

الأخيرة. وهكذا، بمساعدة أخته، يجد أخيراً الورقة - وهي تسعة «السباتي»، التي ينبغي أن تقوم، من خلال لونها، بتفسير عبارة «حياة لم يعشها» تلك التي وردت في الحلم. وإنه لأمر ذو دلالة أن تكون الورقة مخفية تحت كتاب نصوص أو دفتر - فهو ربما يمثل الصيغ الفكرية الجافة لاهتمامات هنري التقنية.

لقرون من الزمن ظل رقم التسعة «رقماً سحرياً». إنه يمثل، طبقاً لما تقوله الرمزية التقليدية للأعداد، الشكل الكامل للثالوث التام بضربه بثلاثة. وهناك معان أخرى لا نهاية لها ترتبط بالرقم 9 في مختلف العصور والثقافات. أما لون تسعة «السباتي» فهو لون الموت، انعدام الحياة. كذلك فإن صورة «السباتي» تحمل إلى الذهن بشدة شكل الورقة، لهذا السبب فإن اسوداد لونها يؤكد على أنها ميتة وليست خضراء، حية، طبيعية. والأكثر من ذلك أن كلمة «سباتي» مشتقة من الكلمة الإيطالية «سبادا» التي تعني «السيف» أو «الرمح». وغالباً ما ترمز مثل هذه الأسلحة إلى وظيفة الفكر النفاذ «القاطع».

وهكذا يوضح لنا الحلم أن «القيود الأخلاقية» (لا الثقافية) هي التي لم تسمح للعجوز «بأن يعيش حياته». وفي الحالة التي يمثلها هنري، ربما كانت تلك «القيود» هي خوفه من أن يسلم نفسه كلياً للحياة، وأن يتحمل مسؤولية امرأة وبالتالي أن يصبح «خائناً» لأمه. بيد أن الحلم أعلن أن «عدم عيش المرء لحياته» هو مرض يمكن أن يودي بالإنسان إلى الموت.

لم يعد باستطاعة هنري بعد ذلك أن يغفل الرسالة التي أراد هذا الحلم إيصالها إليه. فقد أيقن أن المرء بحاجة لما هو أكثر من المنطق كبوصلة تهديه في متاهات الحياة، لذا لا بد له من أن يبحث عن الإرشاد الذي تقدمه له قوى اللاشعور التي تظهر على شكل رموز خارجة من أعماق النفس. وبتوصل هنري إلى هذا اليقين، كان الهدف من هذا الجزء من تحليله قد تحقق. لقد بات يعلم أنه طرد نهائياً من فردوس الحياة الخالية من الالتزام والارتباط وأنه لن يستطيع العودة إليه قط.

الحلم الأخير :

هناك حلم آخر جاء لكي يثبت بصورة قاطعة الاكتشافات التي كان هنري قد توصل إليها. إذ أنه بعد بضعة أحلام قصيرة غير هامة تتعلق بحياته العادية، ظهر الحلم الأخير (رقم 50 في السلسلة) غنياً بالرموز، ذلك الغنى الذي يميز ما يدعى بالأحلام العظيمة.

«نحن أربعة أصدقاء، نشكل مجموعة خاصة ونعيش الخبرات التالية:

في المساء، نجلس إلى طاولة طويلة من الخشب غير المصقول، ونشرب من ثلاثة أوان مختلفة، كل إناء بدوره: فمن إناء الشراب المقبل نشرب مقبلاً حلواً صافياً أصفر اللون، ومن إناء الخمر نشرب كامباري خمري اللون، ومن إناء كبير ذي شكل كلاسيكي نشرب الشاي. بالإضافة إلينا، هناك فتاة، هي الأخرى ذات طبيعة متحفظة ووقور رقيقة. وهي تصب شرابها المقبل في الشاي.

في الليل، نعود من جولة شراب طويلة، أحدنا هو رئيس الجمهورية الفرنسية ونحن في قصره. نمشي خارجين إلى الشرفة فنلمحه تحتنا في الشارع المغطى بالثلج وهو، في حالته السكرى، يبول على كومة من الثلج بينما تبدو محتويات مثانته وكأنها لا تنفد... بعدئذ يجري خلف عانس عجوز تحمل بين ذراعيها طفلاً ملفوفاً ببطانية سوداء. يرش الطفل ببوله. تحس العانس بالرطوبة لكنها تعزوها إلى الطفل وتسرع مبتعدة بخطا واسعة.

في الصباح، عبر الشارع الذي يلمح تحت أشعة شمس شتائية، يسير زنجي: شخص ضخم الجثة عار تماماً. إنه يسير باتجاه الشرق، نحو بيرن (أي العاصمة السويسرية). نحن في سويسرا الفرنسية فنقرر أن نقوم بزيارته.

عند الظهيرة، بعد رحلة طويلة بالسيارة عبر منطقة مهجورة مغطاة بالثلج نصل إلى مدينة ومن ثم إلى بيت قاتم اللون يقال إن الزنجي هو الذي بناه. إننا خائفون كثيراً من أن يكون الزنجي قد تجمد حتى الموت. لكن

خادمه، الزنجي هو الآخر، يستقبلنا. ثم نكتشف أن الزنجي والخادم أخرسان. فنبحث في أكياس البحارة التي جلبناها معنا عما يمكن لكل منا أن يعطي الزنجي كهدية على أن تكون شيئاً ذا صفة حضارية. وأكون أنا أول من يحزم أمره فآخذ علبة كبريت من الأرض وأقدمها للزنجي باحترام. بعد أن يقدم الجميع هداياهم للزنجي، نقيم مأدبة سعيدة ونشترك جميعاً في حفل بهيج».

إن النظرة الأولى لهذا الحلم بأقسامه الأربعة، تترك لدينا انطباعاً غير عادي. فهو يشمل يوماً كاملاً ويتحرك باتجاه «اليمين»، أي باتجاه نمو الوعي. إذ يبدأ التحرك مساء ثم يستمر في الليل وينتهي عند الظهيرة، أي حين تكون الشمس في قبة السماء. بذلك تظهر حلقة «اليوم» كنموذج للكلية الكاملة.

في هذا الحلم يبدو الأصدقاء الأربعة وكأنهم يرمزون للذكورة المتفتحة في نفسية هنري، وتقدمهم عبر «الفصول» الأربعة للحلم هو ذو نمط هندسي يذكر المرء بالبنية الأساسية للمندالا. وبما أنهم جاؤوا في البداية من الشرق ثم من الغرب متجهين نحو «عاصمة» سويسرا (أي المركز) فإنهم يصورون، على ما يبدو، النمط الذي يحاول أن يوحد الأضداد في المركز. هذه النقطة تؤكد عليها حركة الزمان ـ الهبوط إلى ليل اللاشعور والسير مع دورة الشمس ثم الصعود إلى جوزاء الوعي بكل ما فيها من إشراق وضياء.

يبدأ الحلم في المساء، أي في الوقت الذي تنخفض فيه عتبة الوعي ويغدو بإمكان صور اللاشعور أن تمر عبرها. في حالة كهذه (أي حين يسهل كثيراً استحضار الجانب الأنثوي من الرجل) يكون أمراً طبيعياً أن نجد شخصاً أنثوياً ينضم إلى الأصدقاء الأربعة. إنه «الأنيما» التي تنتمي إليهم جميعاً (وهي «متحفظة رقيقة» تذكر هنري بأخته) وتربطهم بعضهم إلى البعض. على الطاولة تنتصب ثلاثة أوان ذات صفات مختلفة تؤكد، من خلال شكلها الأجوف نفسه، على صفة الأخذ والتلقي التي تتميز بها الأنثى. أما كون هذه الأواني تستخدم من قبل الحاضرين جميعاً فحقيقة تدل على الصلة الوثيقة المتبادلة التي تربط بينهم. إن الأواني تختلف من حيث الشكل (إناء شراب مقبل، إناء

خمر، وإبريق شاي كلاسيكي الشكل) كما تختلف من حيث لون محتوياتها. والأضداد التي تنقسم إليها هذه السوائل ـ حلو ومر، أحمر وأصفر، مخدر ومنبه ـ تتمازج كلها معاً، من خلال استهلاك الأشخاص الخمسة الحاضرين لها بصورة مختلطة، وهم الأشخاص الذين يغرقون في نوع من التواصل اللاشعوري.

أما الفتاة فتبدو وكأنها هي العنصر الخفي، الخميرة الحفازة التي تسبب وقوع الأحداث (إذ أن دور الأنيما هو أن يقود الإنسان إلى داخل عقله الباطن وبذلك يرغمه على أن يعمق ذكرياته ويزيد من وعيه) كما يبدو وكأنه بمزج الشراب المقبل بالشاي تبلغ الحفلة ذروتها.

على أن القسم الثاني من الحلم ينبئنا بالمزيد عن مجريات الأحداث في تلك «الليلة» فالأصدقاء الأربعة يجدون أنفسهم فجأة في باريس (التي تمثل، بالنسبة إلى السويسري، بلدة المتع الحسية والحب والعبث المباح). هنا يحدث نوع من التمايز بين الأربعة، وخاصة بين الأنا في الحلم (التي تندمج إلى حد كبير بدور التفكير القيادي) وبين «رئيس الجمهورية» الذي يمثل دور الإحساس اللاشعوري غير النامي.

فالأنا (أي هنري والصديقان اللذان يمكن النظر إليهما باعتبارهما يمثلان وظائفه شبه ـ الواعية) تنزل من شرفة في قصر الرئيس الذي نجد أن صفاته تماثل بالضبط الصفات التي يمكن أن يتوقع المرء وجودها في الجانب غير المتمايز من النفس. فهو غير مستقر، أسلم نفسه كلياً لغرائزه. إنه يبول في الشارع وهو سكران غير عارف بنفسه شأنه شأن امرئ همجي لم يعرف الحضارة يأتمر بأمر دوافعه الحيوانية الطبيعية فقط. لهذا السبب يرمز رئيس الجمهورية لما يناقض مناقضة شديدة معايير عالم سويسري من طبقة متوسطة مقبولة فكرياً. لكن في حلكة اللاشعور وظلمته فقط يمكن لهذا الجانب من هنري أن يكشف عن نفسه.

مع ذلك، فإن لشخصية ـ الرئيس جانباً إيجابياً للغاية أيضاً، فبوله يبدو وكأنه لا ينفد (ولعل هذا رمز لجدول الليبيدو النفسي). إنه يقدم الدليل عن الوفرة، عن القوة الحيوية الخلاقة (والبدائيون، مثلاً، ينظرون إلى كل ما يأتي من الجسد ـ شعر، غائط، بول، لعاب ـ على أنه خلاق لكونه يمتلك قوى سحرية) لذلك، قد تكون هذه الصورة المزعجة عن الرئيس علامة أيضاً على القوة والوفرة التي غالباً ما تلتصق بالجانب الظليل من الأنا. إنه لا يبول دون حرج وحسب بل يجري خلف امرأة عجوز تحتضن طفلاً.

هذه «العانس العجوز» هي بشكل من الأشكال الجانب المضاد أو المكمل للأنيما الخجول الهشة التي رأيناها في القسم الأول من الحلم. إنها ما تزال عذراء رغم أنها عجوز وأم على ما يبدو، والواقع أن هنري يربطها بصورة نموذج أصلي هو صورة مريم وطفلها يسوع. لكن كون الطفل ملفوفاً ببطانية بنية (لون الأرض) يجعل الصورة تبدو وكأنها صورة ـ مضادة تمثل المنقذ الذي يمت للعالم السفلي ويرتبط بالأرض وليست صورة طفل سماوي. أما الرئيس الذي يرش الطفل ببوله، فيبدو وكأنه يقلد تقليداً ساخراً مراسيم التعميد وإذا ما اعتبرنا الطفل رمزاً للطاقات الكامنة داخل هنري والتي ما تزال طفولية، فإن بإمكانه حينذاك أن يستمد القوة من هذا الطقس. لكن الحلم لا يقول لنا المزيد، إذ تسرع المرأة هاربة بطفلها.

هذا المشهد يشير إلى نقطة الانعطاف في الحلم. فها هو الصباح من جديد وكل ما كان معتماً أسود، بدائياً وقوياً في القسم الأخير تجمع معاً ليجسده الزنجي الرائع الذي يظهر عارياً ـ أي حقيقياً صادقاً.

ومثلما الظلمة والصباح المشرق ـ أو البول الحار والثلج البارد ـ ضدان متناقضان، كذلك فإن الرجل الأسود ومشهد الثلج الأبيض يشكلان تناقضاً حاداً. في هذه اللحظة يتعين على الأصدقاء الأربعة أن يوجهوا أنفسهم ضمن هذه الأبعاد الجديدة. لقد تغير موقعهم، والطريق الذي كانوا يسيرون عليه في باريس أوصلهم، وعلى غير توقع، إلى سويسرا الفرنسية (التي تنحدر منها

خطيبة هنري). لقد حدث التحول لدى هنري خلال المرحلة السابقة حين طغت عليه المحتويات اللاشعورية لنفسه. الآن، وللمرة الأولى، يغدو باستطاعته أن يبدأ بشق طريقه قدماً وذلك انطلاقاً من المكان الذي هو مسقط رأس خطيبته (مما يبين أنه يقبل خلفيتها السيكولوجية).



إناء للشرب من البيرو القديمة، على شكل امرأة، يعكس الرمزية الأنثوية التي تتسم بها أوانٍ كهذه والتي ترد في حلم هنري الأخير.

لقد ذهب في البداية من سويسرا الشرقية إلى باريس (أي من الشرق إلى الغرب حيث يفضي الطريق إلى الظلمة، إلى اللاشعور). بعدئذ يقوم بانعطاف مقداره 180 درجة، متجهاً نحو الشمس المشرقة واتضاح الوعي المتزايد - باستمرار. هذا الطريق يشير إلى وسط سويسرا، إلى عاصمتها بيرن ويرمز لسعي هنري للوصول إلى المركز الذي يوحد الأضداد في داخله.

يمثل الزنجي بالنسبة إلى بعض الناس الصورة النموذجية الأصلية «للمخلوق البدائي الأسود» وبذلك يكون تجسيداً لمحتويات معينة من اللاشعور. ولعل هذا هو السبب في أنه كثيراً جداً ما يكون الزنجي مرفوضاً من قبل أبناء العرق الأبيض ومرهوب الجانب. ذلك أن الإنسان الأبيض يرى فيه نظيره المضاد حياً، جانبه الأسود الخفي وقد ظهر أمام عينيه. (وهذا بالضبط ما يحاول معظم الناس تفاديه، ما يريدون أن يكتموه ويكبتوه) والإنسان الأبيض يسقط على الزنجي الدوافع البدائية، القوى الغريبة، الغرائز الجامحة التي يرفض أن يقر بوجودها في نفسه والتي لا يكون واعياً لها، ونتيجة لذلك يعتبرها صفات ملازمة للناس الآخرين.

إن الزنجي، بالنسبة إلى رجل في سن هنري، قد يمثل مجمل الصفات السوداء السلبية، تلك الصفات المكبوتة في اللاشعور من جهة، ومن جهة أخرى قد يمثل جماع قوته الذكرية البدائية ومجمل طاقاته الكامنة وقدرته العاطفية والنفسية. وبما أن هنري وأصدقاءه ينوون وهم بكامل وعيهم أن يواجهوا الزنجي فإن ذلك يدل على أن هناك خطوة حاسمة ستحقق على طريق الرجولة.

في تلك الأثناء يكون الوقت قد أصبح ظهراً، أي عندما تكون الشمس في أعلى نقطة لها، ويكون الوعي قد بلغ أشد درجات وضوحه، وهكذا يمكننا القول إن «الأنا» لدى هنري قد تابعت مسارها لكي تغدو أكثر وأكثر تماسكاً، وأنها قد عززت قدرتها بوعيها التام لكي تتخذ قراراتها. على أن الفصل ما يزال شتاء، الأمر الذي قد يدل على افتقار هنري للإحساس والدفء وعلى أن عالمه النفسي ما يزال مشتياً وبارداً جداً بصعيده الفكري الظاهري. بعدئذ نرى أن الأصدقاء الأربعة خائفون من أن يكون الزنجي العاري (المتعوِّد على المناخ الحار) قد تجمد، لكن يتبين أن خوفهم لا أساس له، ذلك أنهم بعد انطلاقة طويلة في منطقة ريفية مهجورة ومغطاة بالثلج يتوقفون في مدينة غريبة ويدخلون بيتاً أسود معتماً. وهذه الانطلاقة الطويلة والريف المهجور إنما يرمزان للبحث المضني الطويل عن النمو الذاتي.

غير أن هناك مشكلة أخرى تنتظر الأصدقاء الأربعة حين يصلون. فالزنجي وخادمه أخرسان لذلك من غير الممكن إجراء أي اتصال كلامي بين الطرفين، ويتعين على الأصدقاء الأربعة أن يبحثوا عن وسيلة أخرى لتحقيق التواصل مع الزنجي. إنهم عاجزون عن استخدام الوسيلة الفكرية (الكلام) وبدلاً من ذلك يلجؤون إلى حركة شعورية للتقرب منه. إذ يقدمون له هدية تماماً كما يقدم المرء تقدمة للآلهة كي يكسب اهتمامها ورضاها، لكن ينبغي أن تكون تلك الهدية شيئاً من منجزات حضارتنا، أي تنتمي إلى قيم الإنسان الأبيض الفكرية. ومرة ثانية يتعين القيام بتضحية فكرية للفوز برضا الزنجي الذي يمثل الطبيعة والغريزة.

ويكون هنري أول من يحزم أمره من بين أصدقائه، وذلك أمر طبيعي نظراً لأنه هو حامل الأنا تلك التي ينبغي جعل وعيها المتكبر أو تضخم الأنا لديها أكثر تواضعاً. فيلتقط عن الأرض علبة كبريت ثم يقدمها «باحترام» إلى الزنجي. للوهلة الأولى قد يبدو غير معقول أن يكون شيء صغير ملقى على الأرض وربما مرمي هو الهدية المناسبة، لكن ذلك كان الاختيار الصحيح. فالكبريت هو النار المختزنة التي يمكن السيطرة عليها، أي هو الوسيلة التي يمكن بها إشعال اللهب وإطفاؤه في أي وقت. والنار واللهب يرمزان للدفء والحب، للشعور والعاطفة، إنهما من خصائص القلب، ويوجدان حيث يوجد الإنسان.

وهكذا، بتقديم هنري مثل هذه الهدية للزنجي، يجمع على الصعيد الرمزي، ما بين تاريخ حضاري رفيع المستوى من نواتج أناه الواعية وبين لب بدائيته وقوته الذكرية التي يرمز لها الزنجي. وبهذه الطريقة يتمكن هنري من التوصل إلى الاستحواذ الكامل على جوانبه الذكرية التي ينبغي على أناه أن تظل في حالة تماس مستمر معها منذ ذلك الحين فصاعداً.

وتلك هي النتيجة التي تتحقق، إذ يجتمع الذكور الستة ـ أي الأصدقاء الأربعة والزنجي وخادمه ـ في مأدبة جماعية تسودها البهجة والمرح. أي يغدو واضحاً أن ذكورة هنري بكليتها قد صقلت. كما يبدو أن أناه قد وجدت

الأمان الذي هي بحاجة إليه كي يمكنها على صعيد الوعي وبصورة حرة تماماً من الخضوع للشخصية النموذجية الأصلية الأكبر الموجودة في داخل هنري، وهو الأمر الذي يبشر بظهور النفس الكلية.

على أن ما حدث في الحلم كان له ما يوازيه أيضاً في حياة هنري الحقيقية. فقد بات واثقاً من نفسه، يتخذ قراراته بسرعة كما بات جاداً فيما يتعلق بخطبته. وهكذا بعد تسعة أشهر تماماً من بدء تحليله، تزوج بعد أن عقد قرانه في كنيسة صغيرة في غربي سويسرا، ثم غادر مع عروسه البلاد في اليوم التالي إلى كندا حيث كان لديه موعد هناك ضربه مع بعض الناس خلال الأسابيع الحاسمة من أحلامه الأخيرة. ومنذ ذلك الحين عاش حياة نشطة خلاقة بصفته رب أسرة صغيرة ومديراً تنفيذياً في مصنع كبير.

إن حالة هنري تكشف لنا، إن صح القول، عملية النضج المتسارعة التي عاشها والتي أوصلته إلى حالة الرجولة المستقلة والمسؤولة. إنها تمثل الدخول إلى عالم الحياة الخارجية، تقوية الأنا وتدعيم ذكورتها، وبذلك يكتمل الشطر الأول من عملية التفرد. أما الشطر الثاني ـ وهو إقامة علاقة صحيحة بين الأنا والنفس الكلية ـ فما يزال بانتظار هنري، ويكمن في الشطر الثاني من حياته.

لكن ما كل حالة تسير هذا المسار المثير والمكلل بالنجاح. وليس بالإمكان معالجة كل حالة بطريقة مماثلة. بل العكس هو الصحيح، فكل حالة تختلف عن الأخرى. كما أن الأمر لا يقتصر على أن كلاً من الشاب والمسن أو المرأة والرجل بحاجة إلى معالجة مختلفة وحسب، بل إن كل فرد من هذه الزمر جميعاً يتطلب معالجة مختلفة إذ حتى الرموز الواحدة تقتضي تفسيراً مختلفاً في كل حالة. وقد اخترت هذه الحالة لأنها تقدم لنا مثالاً مؤثراً على نحو خاص عن استقلالية العمليات اللاشعورية وتبين من خلال وفرة صورها وغناها القدرة الهائلة على خلق ـ الرموز، تلك التي تتسم بها الخلفية النفسية، كما أنها تثبت أن العمل الذي تقوم به النفس لتنظيم ـ الذات (حين لا يشوشه الكثير من التفسير أو التمزق العقلاني) يمكنه أن يدعم عملية النمو النفسي.

خاتمة

العلم واللاشعور

بقلم الدكتورة: م.ل. فون فرانز

في الفصول السابقة، حاول يونغ وبعض مساعديه أن يوضحوا الدور الذي تلعبه ملكة خلق ـ الرموز التي يتصف بها العقل الباطن لدى الإنسان وأن يشيروا إلى بعض الميادين التطبيقية لهذا المجال المكتشف حديثاً من مجالات الحياة. على أننا ما نزال بعيدين عن فهم اللاشعور أو النماذج الأصلية ـ تلك النوى الديناميكية للنفس ـ بمدلولاتها الكاملة. بل أن كل ما نستطيع رؤيته الآن هو أن للنماذج الأصلية تأثيراً شديداً في الفرد، نظراً لأنها تشكل عواطفه وتصوغ نظرته الأخلاقية والفكرية، كما تؤثر في علاقاته مع الآخرين، ونتيجة لذلك تؤثر في مصيره كله، كذلك يمكننا أن نرى أن ترتيب رموز النماذج الأصلية يسير وفق نمط كلي لدى الفرد وأن الفهم المناسب للرموز يمكن أن يكون له أثر شاف. وبإمكاننا أن نرى أيضاً أن النماذج الأصلية تعمل في ذهننا كقوى خلاقة أو مدمرة: خلاقة حين تلهم أفكاراً جديدة، ومدمرة حين تتصلب تلك الأفكار نفسها وتتقولب ضمن أطر من التعصب الأعمى تحول دون الوصول إلى اكتشافات أبعد.

لقد أوضح يونغ في الفصل الذي كتبه إلى أي حد ينبغي أن تكون محاولاتنا لتفسير الأحلام ذكية وبارعة ومتمايزة، كيلا نضعف الإنسان عينه وكيلا نوهن القيم الثقافية للأفكار والرموز النموذجية الأصلية من خلال تسويتها معاً وتسطيحها ـ أي بإعطائها معنى مصاغاً فكرياً ضمن قالب واحد وإطار واحد. فيونغ نفسه كرس حياته بأسرها لمثل هذه الأبحاث والعمل التفسيري، وبالطبع فإن هذا الكتاب لا يشكل إلا جزءاً صغيراً من مساهمته الضخمة في هذا الميدان الجديد من الاكتشافات السيكولوجية. لقد كان رائداً

وظل واعياً تماماً أنه ما تزال هناك الكثير من الأسئلة التي لما تجد جوابها بعد والتي ما تزال بحاجة للبحث والتقصي. وذلك يفسر لماذا تؤخذ مفاهيمه وفرضياته بأوسع قاعدة ممكنة لها (أي دون أن نجعلها شديدة ـ الغموض وشاملة لكل شيء) كما يفسر لماذا تشكل وجهات نظره ما يدعى «بالنظام ـ المفتوح» الذي لم يغلق الباب حيال الاكتشافات الجديدة الممكنة.

تلك المفاهيم كانت، بالنسبة إلى يونغ، مجرد أدوات أو فرضيات مساعدة تقدم لنا العون لاكتشاف ذلك المجال الجديد الرحب من عالم انفتح لنا نتيجة اكتشاف اللاشعور ـ وهو الاكتشاف الذي لم يوسع نظرتنا الإجمالية للعالم وحسب بل ضاعفها بالحقيقة. فعلينا الآن أن نسأل دائماً فيما إذا كانت الظاهرة الذهنية تمت للشعور أم للاشعور وكذلك فيما إذا كان بالإمكان إدراك الظاهرة الخارجية «الحقيقية» بوسيلة شعورية أم لا شعورية.

إذ من المؤكد تماماً أن القوى اللاشعورية الفعالة لا تظهر في مادة الفحص السريري وحسب بل أيضاً في الأنشطة الفنية والدينية والأساطيرية وجميع الأنشطة الثقافية الأخرى التي يعبر بها الإنسان عن نفسه. ومن الجلي أنه إذا ما كان لكل الناس أنماط عامة متوارثة للسلوك الذهني والعاطفي (وهو ما دعاه يونغ بالنماذج البدائية الأصلية) فما ذلك إلا لكي يكون من المتوقع أن نجد نواتجها (من تخيلات رمزية وأفكار وأفعال) في كل ميدان من ميادين النشاط البشري عملياً.

لقد تأثرت الأبحاث الحديثة الهامة في كثير من هذه الميادين بأعمال يونغ بالغ التأثر. ويمكننا أن نرى هذا، مثلاً، في الدراسات الأدبية ككتاب بريستلي «الأدب والإنسان الغربي» وكتاب غروتغريد دينر «فاوست في طريقه إلى هيلين» أو كتاب جيمس كيرش «هاملت شكسبير». كذلك كان لعلم النفس اليونغي تأثيره البالغ في الدراسات الفنية كما هي الحال مثلاً في كتابات هربرت ريد أو أنيلا يافي أو فحص إريك نيومان لهنري مور، أو دراسات ميشيل تيبت الموسيقية. ولقد استفادت دراسات آرنولد توينبي التاريخية

وكذلك أعمال بول رادين الإنتروبولوجية من تعاليم يونغ كما قدمت هذه مساهمات كبيرة للدراسات التي قام بها ريتشارد ولهلم، إنوين رسل، ومانغريد باركيت للحضارة واللغة والفنون الصينية.

لكن هذا لا يعني، بالطبع، أن بالإمكان فهم السمات الخاصة للآداب والفنون (بما في ذلك تفسيراتها) انطلاقاً من أساسها المتكون من النماذج الأصلية وانطلاقاً منه فقط. ذلك أن لكل من هذه الميادين قوانين فاعلية خاصة به، وليس بالمستطاع تفسيرها بصورة عقلانية تفسيراً نهائياً، شأنها شأن الإنجازات الإبداعية الحقيقية كلها. لكن بإمكان المرء، ضمن نطاقات فاعليتها، أن يميز أنماط النماذج الأصلية باعتبارها هي صاحبة الفعالية الخلفية الديناميكية. كما أن بإمكان المرء في أغلب الأحيان أن يتبين فيها (كما هو الشأن في الأحلام) الرسالة الصادرة عن نزعة تطورية هادفة، على ما يبدو، من نزعات اللاشعور.

على أن جدوى أفكار يونغ ووفرة ثمارها يمكن أن نلحظها على نحو أكثر مباشرة ضمن نطاق الأنشطة الثقافية للإنسان: إذ من الواضح أنه إذا ما كانت النماذج البدئية الأصلية هي التي تبت بسلوكنا الذهني، فإنها لابد من أن تظهر في هذه الميادين جميعاً. لكن مفاهيم يونغ فتحت الطريق، وعلى نحو غير متوقع، لأساليب جديدة في النظر إلى الأشياء الموجودة في دنيا البلوغ الطبيعية أيضاً ـ كعلم الأحياء، مثلاً.

لقد أشار عالم الفيزياء وولفغانغ باولي إلى أن أفكارنا عن نشوء الحياة وتطورها تقتضي، بسبب الاكتشافات الجديدة، إعادة نظر تأخذ بحسبانها نطاق العلاقة المتبادلة بين العقل الباطن والعمليات البيولوجية. فقد كان يفترض حتى فترة وجيزة أن تحول الأجناس كان يحدث على نحو اعتباطي وأن الاصطفاء كان يتم بطريقة تبقى بها الأنواع «ذات المعنى» وذات التكيف الحسن بينما تنقرض الأنواع الأخرى. بيد أن علماء التطور الحديثين قد استنتجوا أن اصطفاءات وتحولات من هذا النوع، أي بمحض المصادفة، ربما كانت ستستغرق زمناً أطول بكثير مما يسمح به العمر المعروف لكوكبنا.

هنا، قد يكون مفهوم يونغ عن التزامنية مفيداً للغاية، ذلك أنه باستطاعته أن يلقي ضوءاً على وقوع «ظاهرة ـ حدية» نادرة أو حوادث خارقة للعادة، وبذلك يشرح كيف يمكن أن تجري التحولات والتكيفات «ذات المعنى» ضمن فترة زمنية أقل مما تقتضيه التحولات الاعتباطية تماماً. إننا، اليوم، نعرف الكثير من الأمثلة عن حوادث ذات معنى وقعت «بالمصادفة» حين تم تحريض نموذج أصلي، فتاريخ العلوم، مثلاً، يحوي حالات كثيرة عن حدوث اكتشاف أو اختراع في مكانين مختلفين وفي الوقت نفسه. ولعل أشهر الأمثلة عن هذه الحالة ذاك الذي يتعلق بداروين ونظريته في أصل الأنواع. إذ كان داروين قد طرح نظريته في مقالة مطولة، ثم انشغل عام 1844 بتوسيع هذه النظرية في بحث رئيسي مستقل.

وفي الوقت الذي كان يعمل فيه بهذا المشروع تلقى مخطوطاً من بيولوجي شاب، لا يعرفه داروين، يدعى آ.ر. واليس، هو عبارة عن عرض موجز إنما مواز لنظرية داروين. وفي ذلك الحين كان واليس في جزر مالاتا الواقعة في أرخبيل الملايو، وكان يعرف داروين كعالم طبيعي إنما لم تكن لديه أدنى فكرة عن طبيعة العمل النظري الذي كان داروين منصرفاً إليه في ذلك الحين.

أي أنه كان هناك عالمان مبدعان يعمل كل منهما على نحو قائم بذاته، وقد توصلا بصورة منفصلة إلى فرضية كتب عليها أن تغير المسيرة الكاملة لتطور العلوم. وكل منهما كان قد تخيل الفرضية لأول مرة إثر «المعة» من لمعات الإشراق (قدمتها فيما بعد الأدلة الوثائقية). لهذا السبب تبدو النماذج الأصلية وكأنها تظهر كعناصر وسيطة، إن صح القول، لمتوالية الإبداع. (وما دعاه يونغ بالأحداث المتزامنة ليست بالحقيقة إلا نوعاً من «أعمال الخلق في آن واحد»).

ومن الممكن القول إن مثل هذه «التوافقات ذات المعنى» تحدث عندما تكون هنالك حاجة حيوية بالنسبة إلى الفرد لأن يعرف شيئاً، مثلاً، عن موت

قريب، أو شيء مفقود. ففي كثير من الحالات تظهر معلومات كهذه عن طريق الإدارك ما فوق الحسي. ويبدو هذا وكأنه يدل على أنه من المحتمل أن تحدث ظواهر غير عادية على نحو اعتباطي عند ما يثار دافع حيوي أو حاجة ماسة، وهذا بدوره قد يفسر لماذا استطاع جنس من أجناس الحيوان، إثر ضغط شديد تعرض له أو حاجة ماسة، أن يحقق تغيرات ذات معنى (إنما لا سببية) في بنيته المادية الخارجية.

غير أن الميدان الأكثر وعداً بالنسبة إلى الدراسات المستقبلية يبدو (كما رآه يونغ) وكأنما قد انفتح على غير توقع، ممهداً لكل ما له صلة بالميدان المعقد للفيزياء المجهرية. فللوهلة الأولى يبدو أمراً بعيد الاحتمال أن تكون هناك علاقة بين علم النفس والفيزياء المجهرية إلا أن العلاقة بين هذين العلمين أمر يستحق بعض التفسير.

يكمن الجانب الأوضح لمثل هذه العلاقة في أن معظم مفاهيم الفيزياء الأساسية (كالمكان، مثلاً، الزمان، المادة، الطاقة، السلسلة المتصلة أو الحقل، الجزيء... الخ) هي بالأصل أفكار حدسية، شبه ـ أسطورية ذات علاقة بالنماذج الأصلية راودت قدماء فلاسفة الإغريق ـ وهي الأفكار التي تطورت منذئذ تطوراً بطيئاً ثم أصبحت أكثر دقة إلى أن جاء العصر الحاضر فتم التعبير عنها بمصطلحات رياضية مجردة. ففكرة الجزيء، مثلاً، وضع صيغتها الفيلسوف الإغريقي لوسيبوس الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد وتلميذه ديموقريطس الذي دعاها باسم الذرة ـ أي «الوحدة التي لا تقبل الانقسام». وعلى الرغم من أنه تبين حديثاً أن الذرة ليست غير قابلة للانقسام فإننا ما نزال نفهم المادة على أنها في نهاية المطاف تتكون من موجات وجزيئات (أو «كمات» متقطعة).

كذلك فإن من صاغ فكرة الطاقة وعلاقتها بالقدرة والحركة إنما هم المفكرون الإغريق الأوائل ثم طورها الفلاسفة الرواقيون. لقد افترضوا وجود نوع من «التوتر» الذي يهب ـ الحياة والذي يدعم وجود الأشياء كلها

ويحركها. ومن الواضح أن هذه هي البذرة شبه ـ الأسطورية لمفهومنا الحديث عن الطاقة.

بل حتى العلماء والمفكرون الحديثون نسبياً يعتمدون على صور النماذج الأصلية شبه الأسطورية عندما يضعون مفاهيمهم الجديدة. ففي القرن السابع عشر، مثلاً، بدا قانون السببية وكأنما «ثبتت» صحته المطلقة لديكارت «من خلال الحقيقة القائلة إن الله ثابت في قراراته وأفعاله». كما أن الفلكي الألماني الكبير جوهانز كيبلر قد أكد أنه ليس للمكان سوى ثلاثة أبعاد لا أكثر ولا أقل وذلك بناء على مبدأ الثالوث.

إنهما مثالان من بين أمثلة كثيرة تبين لنا إلى أي حد كانت فيه مفاهيمنا العلمية الأساسية والأكثر حداثة مرتبطة بالأفكار النموذجية الأصلية التي تنبع أصلاً من اللاشعور. إنها لا تعبر بالضرورة عن حقائق «موضوعية» (أو على الأقل ليس بمقدورنا أن نبرهن أنها تفعل ذلك بصورة نهائية) بل إنها تنبع من النزعات الذهنية الفطرية لدى الإنسان ـ تلك النزعات التي تحثه على إيجاد روابط تفسيرية عقلانية «مرضية» بين مختلف الحقائق الداخلية والخارجية التي ينبغي أن يتعامل معها. فالإنسان، حينما يتفحص الطبيعة والكون «إنما يواجه نفسه»، حسب تعبير العالم الفيزيائي ورنر هايزنبرغ، بدلاً من أن يبحث عن الصفات الموضوعية ويجدها.

وبسبب الدلالات الهامة لوجهة النظر هذه، فقد بدأ وولفغانغ باولي وعلماء آخرون بدراسة الدور الذي تقوم به الرموز النموذجية الأصلية في دنيا المفاهيم العلمية، إذ كان باولي يؤمن أن علينا أن نوازي بين بحثنا في عالم الأشياء الخارجية وبحثنا السيكولوجي عن الأصل الداخلي لمفاهيمنا العلمية. (فهذا البحث قد يلقي ضوءاً جديداً على المفهوم البعيد ـ المدى الذي سنطرحه في مكان لاحق من هذا الفصل ـ أي مفهوم «الوحدة» بين العالمين الجسدي والنفسي، أو الجانبين الكمي والكيفي للواقع).

علاوة على هذه الرابطة الواضحة نوعاً ما بين سيكولوجيا العقل الباطن وعلم الفيزياء هناك روابط أخرى أكثر سحراً. فقد اكتشف يونغ (الذي عمل على نحو وثيق مع باولي) أن علم النفس التحليلي كان مضطراً نتيجة الأبحاث الجارية في حقله لأن يبدع مفاهيم تبين فيما بعد أنها مشابهة على نحو يثير الدهشة لتلك المفاهيم التي قال بها الفيزيائيون حين واجهتهم ظواهر الفيزياء المجهرية. أحد هذه المفاهيم الأكثر أهمية هو فكرة «التكامل» التي قام بها عالم الفيزياء نيلز بوهر.

لقد اكتشفت الفيزياء المجهرية الحديثة أنه ليس باستطاعة المرء أن يصف الضوء إلا بواسطة مفهومين متناقضين منطقياً إلا أنهما متكاملان وهما: مفهوم الجزيء والموجة. أي بعبارة أكثر تبسيطاً، يمكن القول إنه ضمن شروط تجريبية معينة يظهر الضوء وكأنه مركب من جزيئات، لكنه ضمن شروط أخرى يظهر وكأنما هو موجات.

كذلك اكتشف العلماء أن باستطاعتنا أن نراقب بدقة إما موقع أو سرعة الجزيء شبه الذري ـ لكن ليس كليهما في آن واحد معاً. إذ على المراقب أن يختار إطاره التجريبي إنما بفعله ذلك يستبعد (أو بالأحرى ينبغي عليه أن «يضحي») بإطار آخر من الإطارات الممكنة وبنتائجه، زد على ذلك أنه ينبغي إدخال جهاز القياس ضمن وصف الحوادث نظراً لأن له تأثيراً حاسماً إنما غير قابل للسيطرة في الإطار التجريبي.

يقول باولي: «إن علم الفيزياء المجهرية، وانطلاقاً من الوضع «التكاملي» الأساسي، يواجه استحالة إزالة آثار المراقب عن طريق مصححات يمكن البت بها، ولهذا السبب ينبغي التخلي من حيث المبدأ عن أي فهم موضوعي للظواهر الفيزيائية. فحيث كانت الفيزياء الكلاسيكية ترى «قوانين الطبيعة السببية المحددة للطبيعة»، تجدنا الآن لا نبحث إلا عن «القوانين الإحصائية» ذات «الاحتمالات الأولية»).

أي بعبارة أخرى، يتدخل المراقب في تجربة من تجارب الفيزياء المجهرية بطريقة لا يمكن قياس آثارها وبالتالي لا يمكن إزالة تلك الآثار، أي ما من قانون طبيعي يمكن صياغته بالقول «سيحدث كذا وكذا في حالة». إذ أن جميع الفيزيائيين المجهريين يقولون «من المحتمل، حسب قانون الاحتمالات الإحصائية، أن يحدث كذا وكذا». وهذا بالطبع يمثل مشكلة كبيرة بالنسبة إلى تفكيرنا الفيزيائي الكلاسيكي. إنه يقتضي إلقاء نظرة، في أية تجربة علمية، على وجهة النظر العقلية للمراقب ـ المشارك. لهذا يمكن القول إنه لم يعد بإمكان العلماء أن يأملوا في أن يصفوا جوانب أو خصائص الأشياء الخارجية بطريقة «موضوعية» مستقلة تماماً.

إن معظم الفيزيائيين الحديثين يقبلون بالحقيقة القائلة إن الدور الذي تلعبه الأفكار التي يحملها وعي المراقب في كل تجربة من تجارب الفيزياء المجهرية لا يمكن إزالته، إلا أنهم لم يولوا اهتمامهم للإمكانية القائمة وهي أن مجمل الحالة النفسية (الشعورية منها واللاشعورية) لدى المراقب قد تلعب دوراً أيضاً.

لكن، مثلما قال باولي، ليس لدينا على الأقل أسباب مسبقة لرفض هذه الإمكانية. بل علينا أن ننظر إلى هذه باعتبارها مشكلة من المشكلات القائمة التي ما تزال مجهولة بلا جواب.

تتصف فكرة بوهر القائلة بالتكاملية بالأهمية على وجه خاص بالنسبة إلى علماء النفس اليونغيين، فقد رأى يونغ أن العلاقة بين العقل الظاهر والعقل الباطن تشكل هي الأخرى زوجاً متكاملاً من الأضداد. ذلك أن كل محتوى جديد يصعد من العقل الباطن تتغير طبيعته الأساسية وذلك بأن يندمج جزئياً بالعقل الظاهر لدى المراقب. بل حتى محتويات الحلم (إذا ما لحظناها أصلاً) هي بتلك الطريقة شبه ـ واعية. وكل تكبير لوعي المراقب ينجم عن تفسير الحلم يكون له مرة ثانية انعكاس وتأثير على اللاشعور لا يمكن قياسهما. لهذا السبب، يمكن وصف اللاشعور بصورة تقريبية فقط

(وذلك مثل جزيئات الفيزياء المجهرية) بمفاهيم متناقضة ظاهرياً. إذ أننا لن نعلم ما هو «بذاته» تماماً وبالضبط كما أننا لن نعلم ذلك عن المادة.

والآن لنتابع أبعد وأبعد خطوط التوازي القائمة بين علم النفس والفيزياء المجهرية. فما يدعوه يونغ بالنماذج الأصلية (أو أنماط السلوك الذهني والعاطفي لدى الإنسان) يمكن أيضاً أن ندعوها، إذا ما استخدمنا عبارة باولي، «بالاحتمالات الأولية» لردود الفعل النفسية. إذ ليس هناك، وهو الأمر الذي أكدنا عليه في هذا الكتاب، قوانين تحكم الشكل المحدد الذي قد يظهر فيه النموذج البدائي الأصلي، بل هناك «اتجاهات» فقط، اتجاهات تمكننا من القول مرة ثانية أن من المحتمل أن يحدث كذا وكذا في مواقف سيكولوجية معينة.

وكما أشار عالم النفس الأمريكي وليم جيمس ذات مرة، فإن فكرة اللاشعور ذاتها يمكن مقارنتها بمفهوم «الحقل» في الفيزياء. فيمكننا القول أنه مثلما تظهر الجزيئات الداخلة إلى حقل مغناطيسي وفق ترتيب معين كذلك تظهر المحتويات السيكولوجية بطريقة مرتبة ضمن ذلك النطاق النفسي الذي ندعوه اللاشعور، فإذا ما دعونا شيئاً ما «عقلانياً» أو «ذا معنى» وقبلناه في عقلنا الظاهر على أنه «تفسير» مقنع للأشياء فمن المحتمل أن يكون ذلك عائداً لحقيقة أخرى هي أن تفسيرنا العقلي الذي يمت لساحة الوعي منسجم مع مجموعة المحتويات ما قبل الشعورية الكامنة في عقلنا الباطن.

أي بعبارة أخرى، تكون تصوراتنا اللاواعية منظمة في بعض الأحيان (أو مرتبة وفق نمط معين) قبل أن تنتقل إلى ساحة الوعي لدينا. ويعطينا عالم الرياضيات الألماني الذي عاش في القرن الثامن عشر، كارل فريدريك، مثالاً على تجربة عاشها لتنظيم لا شعوري للأفكار من هذا النوع: إذ يقول إنه وجد قاعدة معينة في نظرية الأعداد «ليس بالبحث المجهد المضني، بل بفضل العناية الآلهية، إن صح القول. لقد حلت الأحجية نفسها بنفسها مثلما يلمع البرق، ولم يكن باستطاعتي أنا نفسي أن أقول أو أوضح العلاقة بين ما عرفته

من قبل وبين ما استخدمته أخيراً لأجربه وبين ما حقق النجاح النهائي، بل إن العالم الفرنسي هنري بوانكاريه كان أكثر وضوحاً حول هذه الظاهرة، فهو يصف كيف استطاع عملياً خلال ليلة من الأرق أن يراقب تصوراته الرياضية وهي تتصادم داخله إلى أن «وجد بعضها رابطة أكثر استقراراً. إن المرء ليشعر وكأنما باستطاعته أن يراقب اللاشعور لديه وهو يعمل، إذ يصبح النشاط اللاشعوري واضحاً على نحو جزئي بالنسبة إلى الوعي دون أن يفقد خصائصه. وفي لحظات كهذه يعلم المرء بنوع من الحدس والإشراق الفارق بين آلية هذه الأنا وآلية تلك».

وكمثال أخير على التطورات المتوازية في الفيزياء المجهرية وعلم النفس، يمكننا أن نلقي نظرة على مفهوم يونغ حول «المعنى». فحيث كان الناس يبحثون من قبل عن التفسيرات السببية (أي العقلانية) للظواهر أدخل يونغ فكرة البحث عن المعنى (أو ربما يمكننا القول، عن «الهدف»). فبدلاً من أن نسأل لماذا حدث ذلك الشيء (أي ما سببه؟) كان يونغ يسأل: «ما هو الهدف من حدوثه؟». وهذا الاتجاه بالذات يظهر في الفيزياء: فكثير من الفيزيائيين الحديثين يعنيهم الآن البحث عن «الروابط» في الطبيعة أكثر مما تعنيهم القوانين السببية (الحتمية).

ولقد توقع باولي أن تنتشر فكرة اللاشعور وتمتد إلى ما وراء الإطار «الضيق للاستخدامات العلاجية» وأن تترك آثارها على جميع العلوم الطبيعية التي تتعامل مع ظواهر الحياة العامة، وبما أن باولي اقترح هذا التطوير فقد ردد هذه الفكرة بعض الفيزيائيين الذين يهتمون بعلم السبرنطيقا الجديد ـ أي الدراسة المقارنة بين جهاز «التحكم» الذي يشكله الدماغ والجملة العصبية وبين أجهزة التحكم المعلوماتية الإليكترونية أو الميكانيكية، كالحواسب مثلاً. قصارى القول، وكما قال العالم الفرنسي الحديث أوليفر كوستادي بوغار، على العلم والسيكولوجيا في المستقبل أن «يدخلا في حوار فعال».

إن التوازيات غير المتوقعة للأفكار في عالم النفس والفيزياء لتدل، كما

أشار يونغ، على احتمال التوصل في النهاية إلى الوحدانية التي تجمع كلا ميداني الواقع الذي يدرسه علم النفس والفيزياء ـ أي الوحدانية النفسية ـ المادية لجميع ظواهر الحياة. بل لقد كان يونغ مقتنعاً أن ما يسمى باللاشعور يرتبط ببنية المادة اللاعضوية ـ وهي الرابطة التي تشير إليها، على ما يبدو، مشكلة ما يدعى بالأمراض «الجسدية ـ النفسية». لقد أطلق يونغ على مفهوم وحدانية الواقع (الذي سار عليه باولي وإريك نيومان) اسم العالم الواحد (الذي لما تتمايز فيه النفس والمادة بعد ولما تتجسدا عملياً بصورة منفصلة). ولقد مهد الطريق نحو نظرة الوحدانية هذه بالاستنتاج الذي توصل إليه وهو أن للنموذج الأصلي جانباً «شبه نفسي» (أي ليس نفسياً خالصاً بل مادياً أيضاً) حين يظهر ضمن حادثة تزامنية ـ ذلك أن مثل هذه الحادثة هي بالحقيقة ترتيب ذو معنى للحقائق الخارجية والحقائق الداخلية النفسية.

أي بعبارة أخرى، لا تتخذ النماذج الأصلية الأوضاع الخارجية التي تلائمها وحسب (مثلما تفعل أنماط السلوك الحيواني مع الطبيعة المحيطة) بل هي تميل أيضاً لأن تتجلى ضمن «ترتيب» تزامني ليضمن المادة والنفس كلتيهما. غير أن هذه الأقوال هي مجرد الماعات إلى بعض الاتجاهات التي يمكن أن يسير فيها البحث في ظواهر الحياة. فقد كان يونغ يشعر أن علينا أولاً أن نتعلم قدراً أكبر بكثير عن العلاقة بين هذين النطاقين (المادة والنفس) قبل أن نندفع ونضع الكثير من التخمينات المجردة عنها.

أما الميدان الذي كان يونغ يشعر بأن البحث فيه سيكون أكثر عطاء فإنما هو دراسة مسلماتنا الرياضية الأساسية ـ التي يدعوها باولي «البديهيات الرياضية الأولية» والتي يذكر من بينها على نحو خاص الأفكار المتعلقة بالسلاسل اللانهائية للأعداد في الحساب أو السلسلة المتصلة في الجبر...الخ. وكما قال الكاتب الألماني ـ المولد حنا أريندت «مع صعود الحداثة، لن تكتفي الرياضيات بتوسيع محتواها أو الامتداد إلى اللانهائي بحيث تصبح قابلة للتطبيق في كون هائل إلى درجة لا محدودة، يتسع ويتنامى بصورة لا

محدودة، بل ستكف عن الانشغال بالظواهر أصلاً. إذ أنها لم تعد بدايات الفلسفة أو «علم» الوجود بمظهره الحقيقي، بل بدلاً من ذلك، أصبحت علم تركيب العقل البشري» (فهل يضيف أحد من أتباع يونغ السؤال التالي في الحال: أي عقل؟ الظاهر أم الباطن؟).

وكما رأينا بعد الإشارة إلى التجارب التي مر بها غوس وبوانكاريه، فقد اكتشف علماء الرياضيات أيضاً أن ما يتمثل في أذهاننا على شكل صور «يترتب» قبل أن يدخل ساحة وعينا وقبل أن ندركه ـ يستخلص من ذلك فأن دير ماردن الذي يذكر أمثلة كثيرة عن اكتشافات رياضية أساسية انبثقت من اللاشعور مباشرة، فيقول: «ليس اللاشعور قادراً على الربط بين الأشياء وجمعها وحسب، بل هو قادر على الحكم أيضاً. وأحكام اللاشعور هي أحكام فطرية بدهية إلا أنها في الظروف المناسبة تكون موثوقة لا يعتريها الخطأ».

من بين البدهيات الأولية الرياضية الكثيرة، أو الأفكار المسبقة، تبدو «الأعداد الطبيعية» هي الأكثر إثارة للاهتمام على الصعيد النفسي. فهي لا تخدم قياساتنا اليومية وعمليات الحساب التي يقوم بها وعينا وحسب، بل لقد كانت طوال قرون من الزمن الوسيلة الموجودة الوحيدة «لقراءة» المعنى من صيغ العرافة القديمة مثل التنجيم، علم الأعداد، علم الرمل...الخ. وكلها ترتكز بالأساس على إجراء العمليات الحسابية وكلها بحث فيها يونغ من خلال نظريته في التزامنية. علاوة على ذلك نجد أن الأعداد الطبيعية ـ إذا ما نظرنا إليها من زاوية نفسية ـ لا بد من أن تكون تجسيدات للنماذج الأصلية، نظراً لأننا مرغمون على أن نفكر بطرق معينة ومحددة. إذ لا يمكن لأحد، مثلاً، أن ينكر أن الـ2 هو العدد الأولي الوحيد الموجود دائماً، حتى وإن لم يفكر فيه بوعيه من قبل. أي بعبارة أخرى، ليست الأعداد مفاهيم اخترعها الناس عن قصد وتصميم من أجل أغراض الحساب: بل هي نواتج عفوية مستقلة أنتجها اللاشعور ـ مثلما هي الرموز الأخرى المتعلقة بالنماذج الأصلية.

غير أن الأعداد الطبيعية هي أيضاً صفات تلازم الأشياء الخارجية إذ يمكننا أن نؤكد ونحسب أنه يوجد حجران هنا أو ثلاث أشجار هناك. بل حتى لو جردنا الأشياء الخارجية من الخصائص كلها كاللون مثلاً، درجة الحرارة، الحجم... الخ. فستبقى هناك خاصة «كثرتها» أو تعدديتها المميزة. مع ذلك فإن هذه الأعداد ذاتها جزء لا ينفصل من إطارنا الذهني ـ أي مفاهيم مجردة يمكننا دراستها دون النظر إلى الأشياء الخارجية. لذلك تظهر الأعداد الطبيعية وكأنها هي الرابطة الملموسة بين عالمي المادة والنفس. وحسب التلميحات التي وردت في كتابات يونغ فان هذا الميدان هو الميدان الأكثر عطاء وإثماراً نظراً للإمكانات التي يتيحها لإجراء المزيد من البحوث فيه.

إنني أذكر هذه المفاهيم الصعبة نوعاً ما باقتضاب لكي أبين أن أفكار يونغ لا تشكل بالنسبة إلي، عقيدة بل هي بداية نظرة جديدة ستستمر في التطور والتوسع. وإنني لآمل أن تعطي القارئ لمحة عما يخيل إلي أنه كان أساسياً ونموذجياً بالنسبة إلى موقف يونغ العلمي. لقد كان يونغ يبحث دائماً، مجرداً على نحو غير عادي من الأهواء والتعصبات التقليدية، مزوداً في الوقت نفسه بالتواضع الشديد والتزام الدقة، بغية التوصل إلى فهم ظاهرة الحياة. ولعله لم يستطع المضي بعيداً مع الأفكار المذكورة أعلاه، نظراً لأنه كان يشعر أنه لا يملك من الحقائق ما يكفي لقول شيء أكيد عنها ـ تماماً مثلما انتظر سنوات عدة قبل أن يقدم على نشر اكتشافاته الجديدة، منصرفاً إبان ذلك إلى تدقيقها المرة تلو المرة، مثيراً هو نفسه كل شك محتمل بالنسبة إليها.

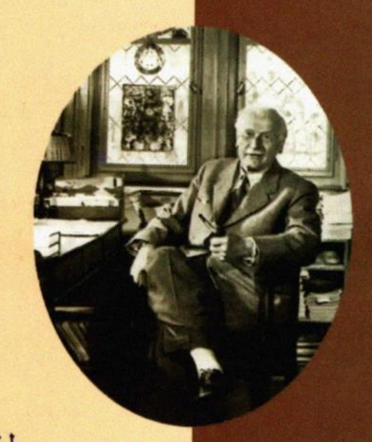
لذلك، فإن ما قد يدهش القارئ للوهلة الأولى بوصفه غموضاً معيناً في أفكاره إنما ينبع من هذا الموقف العلمي المتسم بالتواضع الفكري ـ وهو الموقف الذي لا ينفي (بالتفسيرات الزائفة السطحية

المتهورة والتبسيطات المتهورة) الاكتشافات الجديدة الممكنة، والذي يحترم كل ما في ظاهرة الحياة من تعقيد. إذ أن هذه الظاهرة كانت دائماً سراً مثيراً بالنسبة إلى يونغ. ولم تكن قط، كما كانت بالنسبة إلى أناس آخرين منغلقي ـ الأذهان، حقيقة «مفسرة» تماماً بإمكاننا أن نزعم أننا نعلم كل شيء عنها.

تظهر قيمة الأفكار الخلاقة، حسب رأيي، في أنها، شأنها شأن المفاتيح، تساعد في «فتح أقفال» الروابط غير المفهومة، حتى حينه، تلك التي تربط بين الحقائق فتتيح للإنسان إمكانية التغلغل أعمق وأعمق في أسرار الحياة وغموضها. وإنني لعلى قناعة تامة بأن أفكار يونغ قادرة على أن تخدم بهذه الطريقة من أجل إيجاد تفسير حقائق جديدة في ميادين علمية كثيرة (وكذلك في ميدان الحياة اليومية) وتؤدي بالفرد في الآن نفسه للتوصل إلى نظرة أوسع أفقاً وأكثر أخلاقية وتوازناً. وإذا ما أحس القارئ بالرغبة في أن يتعمق أكثر وأكثر في البحث في مجال اللاشعور واستيعاب حقائقه ـ وهو الأمر الذي يبدأه المرء دائماً بنفسه ـ فسنكون قد حققنا الغرض من هذا الكتاب التمهيدي.

* * *

المحتوى



CARL G. JUNG

MAN AND HIS SYMBOLS

لقد صيغ تفكير يونغ، عالم علم النفس الحديث، مما يدركه أولئك غير المطلعين. غير أن ما قدمه من مساهمة كبيرة لفهم السيكولوجيا البشرية إنما هو مفهومه المتعلق باللاشعور، ليس فقط (كما هي الحال بالنسبة إلى «اللاشعور» عند فرويد) باعتباره مكمن الرغبات المكبوتة، بل باعتباره العالم الذي لا يقل أهمية وحيوية، كجزء من حياة الفرد، عن عالم الأنا العاقل «المفكر»، وباعتباره العالم الأوسع والأغنى بلا حدود. أما لغة اللاشعور و«ناسه» فهي الرموز، بينما وسيلة الاتصال هي الأحلام.

ولهذا السبب فإن التمعن بالإنسان ورموزه إنما هو تمعن في علاقة الإنسان باللاشعور لديه وتفحص لها. وبما أن اللاشعور، حسب رأي يونغ، هو المرشد الكبير والصديق والناصح المستشار للوعي عند الإنسان، فإن هذا الكتاب ذو صلة وثيقة ومباشرة تماماً بدراسة الكائنات الإنسانية ومشكلاتها الروحية.

إننا نعرف اللاشعور ونتواصل معه، بصورة أساسية، عن طريق الأحلام، وسوف تجد في هذا الكتاب توكيداً ملحوظاً تماماً على أهمية الحلم في حياة الفرد.

جون فريمان

ISBN 978-9933-429-22-5

